
数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT


数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT


数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT

# 中国现代文学史略



丁易 著


数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT




数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT

# 中国现代文学史略

丁易著



作家出版社

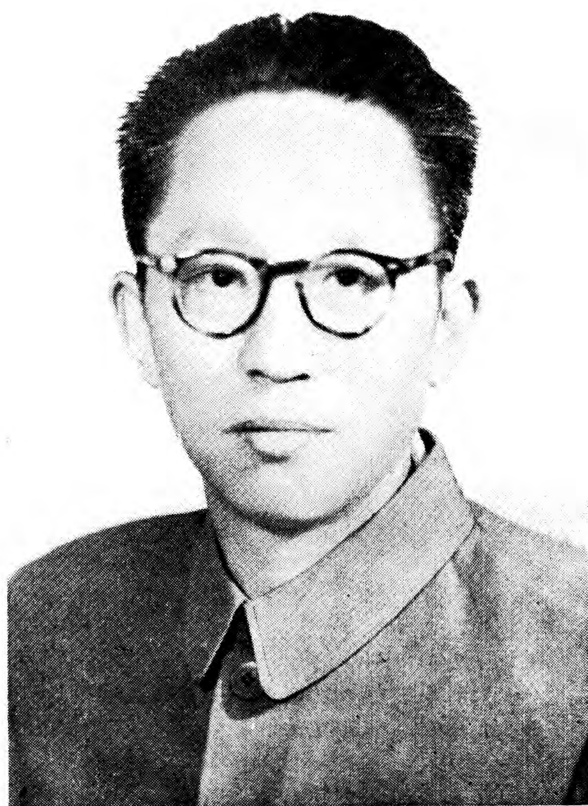
一九五五年·北京





## 內容說明

本書作者曾在國內各大學講授"中國現代文學史"多年，這部"中國現代文學史略"就是他幾經修改的講義稿，但仍然是一部未定稿；作者於一九五四年到莫斯科大學任教，不幸數月後即因病逝世於莫斯科，因而現在出版也未得作者最後的修訂。我們所以把它出版，因爲它有供給研究和講授現代中國文學的人參考的價值，同時也紀念它的作者蔡丁易同志。爲了尊重原稿的本來面目，我們在編校時只作過極少數文句方面的訂正。



作　　者　　像




# 目次

## 第十章　抗戰文學作品

# 緒論

## 一　中國現代文學運動與新民主主義革命運動的關係和它的性質

毛澤東同志在他的名著新民主主義論中，說到中國革命歷史特點的時候，曾英明地指出：『中國革命的歷史特點是分爲民主主義和社會主義兩個步驟，而其第一步現在已不是一般的民主主義，而是中國式的、特殊的、新式的民主主義，而是新民主主義。』毛澤東同志接着分析了這個新民主主義革命形成的過程和它的性質這樣說道：『中國資產階級民主主義革命，自從一九一四年爆發第一次帝國主義世界大戰和一九一七年俄國十月革命在地球六分之一的土地上建立了社會主義國家以來，起了一個變化。在這以前，中國資產階級民主主義革命，是屬於舊的世界資產階級民主主義革命的範疇之內的，是屬於舊的世界資產階級民主主義革命的一部分。在這以後，中國資產階級民主主義革命，却改變爲屬於新的資產階級民主主義革命的範疇，而在革命的陣線上說來，則屬於世界無產階級社會主義革命的一部分了。爲什麼呢？因爲第一次帝國主義世界大戰和第一次勝利的社會主義十月革命，改變了整個世界歷史的方向，劃分了整個世界歷史的時代。』(一)而在中國近代史上，



作爲新民主主義革命開始的主要標誌的，是五四運動。

一定的文化是一定社會的政治與經濟在觀念形態上的反映。文化是服從於政治的，並且是替政治服務的。一九一七年以後，中國革命性質既然起了變化，是新民主主義革命，那麼作爲上層建築的文化，也必然要起變化，這是一種新的文化，是在觀念形態上反映新政治與新經濟的東西，是替新政治新經濟服務的。所以在內容和形式上都以一種新的面貌出現的中國現代文學革命運動，也就是一般人習慣稱爲的新文學運動恰恰發生在『五四』前夕，成爲當時新文化運動的主要旗幟，就是由於新民主主義革命的要求，並且服從於這一要求，而爲這要求所規定。

因此，中國現代文學運動是和新民主主義革命運動分不開的，並且血肉相連而成爲新民主主義革命運動的一部分。這兩者之間的關係，簡單地說來就是：現代文學運動是爲革命運動所規定，但同時它又對革命運動起了一定的影響和推動作用，必須通過這種關係去考察中國現代文學，才可以看出中國現代文學的社會意義和社會任務。

中國現代文學運動在各個時期都有其不同之處，都是有變化有發展的，而這發展又都是根據它的社會基礎，這就是說它是隨着革命運動的發展而發展的。這發展的過程也就是和革命運動逐步地深入結合的過程。

如前所說，五四運動時期文學革命運動之所以發生，是由於革命的要求所規定。五四運動是新民主主義革命運動的開始的標誌，它是無產階級領導的，有廣大人民羣衆作基礎的，爲了要向廣大人民宣傳反帝反封建的革命思想，那麼，與廣大人民有着深厚的歷史淵源的文學，當然是最好的宣

傳武器；再爲了要文學能够廣泛流傳，就必須要求用白話來表達。所以白話文學的提倡，成爲文學革命運動最早的口號。

文學革命運動發生以後，對五四革命運動又起了推動作用。因爲要提倡新的文學，就必須反對封建文學，而要反對封建文學，就又必須反對封建思想意識和封建社會制度。這樣，文學革命運動就推動了五四運動的進展，而通過五四運動，又擴大了這個文學革命運動。到了第一次國內革命戰爭前夕，中國共產黨領導的革命運動鼓舞了許多文藝作家，有一部分作家則投身到實際革命鬥爭中，這樣，文學運動和革命運動較之『五四』前後就有了進一步的結合。

第一次國內革命戰爭以後，中國資產階級背叛了革命，革命營壘中原有的四個階級這時只剩下了三個，剩下了無產階級、農民階級和其他小資產階級，而由中國共產黨單獨的領導羣衆進行革命。這情勢就規定了文學運動的新的發展，產生了左翼文學運動。一九三〇年，在中國共產黨領導下成立了中國左翼作家聯盟，以魯迅爲旗手，和國民黨反動政治作了許多英勇的鬥爭，同時號召作家要了解工農大衆的生活，要參加實際革命鬥爭。這些都推動了廣大的小資產階級知識分子和青年學生走向革命，對中國革命曾有過很大貢獻。

抗日民族解放戰爭爆發後，由於抗戰的要求，產生了抗戰文學運動，作家紛紛走上前線，寫出了許多通訊、報告、短劇及其他文學作品，鼓舞了廣大羣衆的抗戰熱情。而抗戰初期的許多演劇隊和戰地服務團到部隊和農村中進行宣傳，也對抗戰起了推動作用。特別是在共產黨領導下的陝甘寧邊區和許多敵後抗日根據地，文學更和抗戰及廣大人民有了進一步的結合。

一九四二年，毛澤東同志發表了具有偉大歷史意義的在延安文藝座談會上的講話，他天才地給『五四』以來的中國文學運動作了英明的總結，並正確地指出了今後文學運動的新方向——工農兵方向，文學首先應爲工農兵服務，文藝作家必須長期地無條件地全心全意到工農兵羣衆中去，到火熱的鬥爭中去，改造自己的舊的思想感情。從這以後，中國文學運動就有了一個根本的變化，文藝作品也面貌爲之一新。文學運動在解放區不但與革命運動相結合，而且更與革命的人民大衆密切地結合起來了。

一九四九年十月，中華人民共和國成立，全國解放。這時期毛澤東文藝思想取得了各個不同部門不同傾向的文藝工作者的一致擁護，在延安文藝座談會上的講話成了新中國文學運動的戰鬥的共同綱領。從這以後，中國文學運動就在全國範圍之內和革命運動以及人民大衆密切結合起來了。中國文學運動開始跨進了一個偉大的新的階段。

以上就是三十年來中國文學運動是新民主主義革命運動的一部分，它爲革命運動所規定，又對革命運動起了推動作用的簡略敘述。

底下再說明中國現代文學運動的性質。

中國現代文學運動是無產階級領導的，統一戰線的，人民大衆的，反對帝國主義，反對封建主義，反對官僚資本主義的文學運動。

新民主主義革命是無產階級領導的，以工農聯盟爲基礎，各革命階級參加的反對帝國主義反對封建主義反對官僚資本主義的革命運動，中國現代文學運動是新民主主義革命運動的一部分，也就

必然具有這種性質。

首先，中國現代文學運動是無產階級領導的。

新的現代文學運動開始於『五四』前夕，五四革命運動和新文化運動是無產階級領導的，現代文學運動是新文化運動最主要的一環，所以現代文學運動必然也是無產階級領導的，這個領導在其一開始主要地是表現在無產階級革命思想的領導方面，那時的共產主義知識分子李大釗以及革命民主主義者後來成爲共產主義者的魯迅，就在這個運動中起了極大的影響和作用。一九二一年，中國共產黨成立以後，無產階級思想的領導更爲明顯，如茅盾在自然主義與中國現代小說中提出文學要『注意社會問題，愛被損害者與被侮辱者』。郭沫若在我們的文學新運動中主張要在文學中『爆發無產階級的精神』，在革命與文學中又說：『我們所要求的文學，是表同情於無產階級的社會主義的寫實主義的文學。』第一次國內戰爭後，黨對文學的領導更爲加强，左聯便是在黨的領導之下通過共產主義者魯迅的指導成立的，當時馬克思列寧主義文學理論、高爾基的文藝思想以及蘇聯的社會主義現實主義的文藝理論和作品不斷地大量地介紹過來，並被運用到中國文學運動上。從這時起一直到抗戰前期，中國文學運動中起主要作用的是無產階級革命文學理論。一九四二年以後，毛澤東文藝思想成爲全國文學運動的指導思想，全國文藝工作者都堅決表示願爲貫徹毛澤東文藝路線而鬥爭，這更是十分淸楚明白的事了。

其次，中國現代文學運動是統一戰線的。

三十年來中國文學運動也是統一戰線的運動，在運動過程中，雖然也產生過一些偏向，但基本

上是有團結有鬥爭的。現代文學運動初期就是由共產主義知識分子，小資產階級知識分子和資產階級知識分子所聯合組成的統一戰線。他們一方面和封建主義的舊文藝作了英勇的鬥爭，另一方面建立了以反帝反封建爲內容的新文藝，在反帝反封建革命運動中起了很大的作用。但在這個統一戰線內部陣營中却沒有進行思想鬥爭，以致當資產階級知識分子在文學方面表現了反動傾向的時候，如『現代評論派』的出現，除魯迅一人曾揭露他們的反動本質外，沒有很好加以攻擊。第一次國內革命戰爭後，左翼文學運動是無產階級知識分子和革命的小資產階級知識分子的統一戰線的文學運動，它的組織形式是中國左翼作家聯盟，它在無產階級的領導下，在中國新文化旗手共產主義者魯迅的指導下，和國民黨反動統治以及反動的文學傾向如法西斯『民族主義文學』、反動的『文藝自由論』、幫閑文學『論語派』等作了許多英勇的鬥爭，並取得了勝利。同時又鍛鍊出來了大批的革命文藝幹部。這對當時革命運動都起了很大的作用。但在這個運動中，有一部分文藝工作者在統一戰線的問題上曾經表現了狹隘的關門主義的傾向。抗日戰爭前夜，由於政治上的抗日民族統一戰線的號召，抗日不僅是左翼作家的要求，而爲一切愛國作家的普遍要求，於是一九三六年左聯自動解散，在多次討論的過程中，初步結成了廣泛的文藝界的統一戰線。抗戰爆發後，一九三八年，成立了中華全國文藝界抗敵協會，這是文藝界抗日統一戰線的形式上的完成，這個統一戰線是以抗日爲共同目標，以無產階級爲領導，廣泛地包含了無產階級文藝家，小資產階級文藝家，資產階級文藝家，以及其他一切愛國的新舊文藝人士。這個統一戰線運動對於反動的漢奸的文學傾向如『文學可以與抗戰無關』、『戰國策派』等荒謬言論曾經進行了鬥爭，對於抗日戰爭和民主運動也有一定的貢

獻。但在某些階段上，却忽略了統一戰線內部的原則鬥爭和嚴肅批評，有些右傾傾向，所以團結得並不鞏固。一九四二年，延安文藝座談會以後，在解放區，確定了文藝的工農兵方向，文學開始眞正地和廣大的人民大衆相結合，民間藝人也得到應有的重視，這樣，統一戰線就更加擴大，同時在文學必須爲工農兵服務這一正確方向之下，和小資產階級文學傾向也作了一定的鬥爭。在國民黨統治區則初步糾正了前期的右傾傾向，堅決和國民黨法西斯統治以及反動文學傾向作了鬥爭。一九四九年，全國文學藝術工作者代表大會召開，中華人民共和國成立，全國文學工作者在毛澤東文藝思想指導之下，形成了中國文學界空前未有的最廣泛的統一戰線。這就是三十年來中國文學運動統一戰線的基本情況。

第三，中國現代文學運動是人民大衆的。

中國現代文學運動是人民大衆的這個歷史發展過程相當迂迴曲折，但最後終於達到和人民大衆的結合一致。這可以從兩方面來考察：從文學理論的發展來看，文學大衆化一直是中國現代文學所努力的方向，『五四』時期，提倡白話文學，這在本質上就反映了人民大衆的要求，雖然沒有明確地提出文學大衆化的口號，但很明顯，大衆化的要求是有的。而這時民間文藝的整理研究，也是在這一要求之下產生的。一九二六年，郭沫若在革命與文學中號召文學青年『應該到兵間去、民間去、工廠間去、革命的漩渦中去』！這就含有文學應該和工農兵大衆相結合的意思。一九二七年，成仿吾在從文學革命到革命文學中也主張『我們要以工農大衆爲我們的對象』，要用『接近工農大衆的用語』。左聯成立後，文藝大衆化一直成爲左翼文學運動的中心口號，並展開多次的熱烈論爭。

抗戰爆發後，爲了宣傳抗戰，文學大衆化問題的討論更廣泛展開，如『通俗文藝』的討論，『民族形式』問題的討論都是。所有這些討論雖然也解決了一些問題，但是一個主要的關鍵性的問題——小資產階級文藝工作者的思想改造問題在理論上沒有得到很好的解決，因而文學理論和創作實踐就不能一致。一直到一九四二年延安文藝座談會以後，這個問題才徹底解決了。毛澤東同志說：『許多同志愛說「大衆化」，但是什麼叫做大衆化呢？就是我們的文藝工作者自己的思想感情應與工農兵大衆的思想感情打成一片。而要打成一片，就應當認眞學習羣衆的語言，如果連羣衆的語言都有許多不懂，還講什麼文藝創造呢？』〔三〕毛澤東同志這段話極其概括扼要地從內容到形式解決了文學大衆化的問題，從這以後，大衆化的創作實踐就得到了普遍展開。同樣的，如果從文學創作方面來看，也表現了以人民大衆爲主體的精神。在內容方面，初期新文學作品雖然以工農兵大衆爲主要主人公的在數量上還不多，但著名作品卻都是以工農大衆特別是農民爲主人公的，如魯迅的阿Q正傳，故鄉，祝福等，郭沫若的女神之再生都是。一九二七年以後，作品中以工農兵爲主人公的在數量上就逐漸增多了，如茅盾的春蠶，丁玲的水，張天翼和葉紫的一些短篇小說，殷夫的詩，洪深的戲劇五奎橋，夏衍的報告包身工等，都是以工農爲主要主人公，而茅盾的子夜也寫出了許多工農革命運動的熱烈場面。抗戰期中，東平和艾蕪的一些短篇小說，沙汀的還鄉記都是以抗日英雄和農民爲主人公的。延安文藝座談會以後，工農兵羣衆在解放區所有作品中都取得了主人公地位，最著名的小說如趙樹理的李有才板話，小二黑結婚，丁玲的太陽照在桑乾河上，周立波的暴風驟雨，劉白羽的無敵三勇士等短篇，柳青的種穀記，草明的原動力。詩歌如李季的王貴與李香香，戲劇如白毛

女等，都是以工農兵羣衆爲主要主人公的。在形式方面，延安文藝座談會以前，大衆化形式的努力雖然走了一些曲折的道路，但也曾不斷提出語言大衆化作品通俗化的要求，並也有過一些實踐，如小說方面一些作家努力採用人民語言，詩歌的採取民歌形式，以及通俗讀物的編寫等。延安文藝座談會以後，由於文藝工作者遵照毛澤東同志的指示，努力與工農羣衆相結合，努力學習民間文藝和工農羣衆的語言，無論體裁、結構、語言都是以人民大衆的喜聞樂見的形式來表現，因而就正確地解決了形式大衆化的問題。

最後，中國現代文學是反對帝國主義反對封建主義反對官僚資本主義的。

反對帝國主義，反對封建主義，反對官僚資本主義是中國現代文學運動的基本精神，這個基本精神，貫串了中國現代文學運動全部過程，無論在文藝理論方面和創作實踐方面都表現得十分充分。在文藝理論方面，第一次國內革命戰爭以後，文學的反帝反封建的任務，在許多文藝論文中已經一再明確地强調地提出，並爲一切進步作家所實踐，這點特別明顯，可以無須詳說。在初期文學運動中，雖說並沒有明確提出反帝反封建的口號，但在魯迅、錢玄同以及後來的茅盾、郭沫若的許多論文中也都充滿了這一精神。抗戰期間，反帝反封建鬥爭已經從理論轉入更具體更深入的實踐，許多文藝工作者走到前線和農村。延安文藝座談會以後，這個鬥爭實踐得到更正確更廣泛地開展，在抗日戰爭中，在減租減息運動中，在土地改革運動中，在人民解放戰爭中，都有無數的文藝工作者參加，反帝反封建反官僚資本主義的鬥爭已經成爲文藝工作者的具體行動了。在創作實踐方面，反帝反封建一直是現代文學的主要內容。『五四』前後，中國現代文學現實主義開山大師魯迅的第一

篇小說，也是中國現代文學史上第一篇小說狂人日記就充滿了徹底的不妥協的反封建精神。此後如郭沫若的一些詩歌，葉紹鈞的一些小說，也都具有反對封建政治、禮教、思想的內容。從第一次國內革命戰爭到抗戰期間，茅盾、丁玲、張天翼、葉紫、蕭紅、沙汀、艾蕪等人的小說，田漢、洪深、曹禺、夏衍的戲劇，殷夫、艾青、柯仲平、田間的詩歌，以及許多救亡小說、戲劇和詩歌，都充分表現了强烈的反帝反封建的意識。抗戰後期，在國民黨統治區，郭沫若的屈原，茅盾的腐蝕，陳白塵的陞官圖，馬凡陀的山歌，都猛烈地攻擊了官僚資本主義及法西斯統治的罪惡。在解放區，則由於作家親身投入了反帝反封建反官僚資本主義的實際鬥爭，改造了自己的思想情感，取得了明確的人民立場，因而所寫的作品的反帝反封建反官僚資本主義的內容，就更爲具體，更爲深入，如趙樹理、丁玲、周立波、柳青、草明、劉白羽、李季等的一些小說、詩歌和戲劇白毛女等，都可作爲代表作品來看的。

總之，中國現代文學運動是無產階級領導的，統一戰線的，人民大衆的反對帝國主義反對封建主義反對官僚資本主義的文學運動，這就是中國現代文學運動的性質。

## 二　中國現代文學的現實主義的來源和發展及中國現代文學史的階段的劃分

中國現代文學，從『五四』發展到現在，它的主潮一直是現實主義，並且是朝着社會主義現實

主義方向發展的。社會主義現實主義的方向，是『五四』以來中國文學運動的基本方向。

中國現代文學中的現實主義是有着它自己的歷史傳統的。這傳統便是中國古代文學中的現實主義。中國文學有三千多年的歷史，現實主義和現實主義精神是很早就發生並發展了的。從周代到鴉片戰爭，中國社會長期地處在封建主義時代，但作爲封建社會來說，它早期的生產和文化都達到了驚人的高度，而在長期的封建主義時代中，社會也並不是停滯不前的，無論在哪方面都在不斷地發生了複雜的變化，並有了很大的發展。社會生活經常動盪不安，鬥爭非常激烈；農民革命前仆後繼，從來沒有停止過，社會思想不但複雜多樣，並且有變化有發展，人民在文化上的創造力是非常旺盛的，並能吸收外來民族的文化的優點來豐富自己。這一些，就是我們民族雖然如此長久地在封建主義統治之下，而仍然產生了許多偉大的思想家、文學家、藝術家以及其他方面的天才的基本原因。在文學上，我們有許許多多的輝煌的現實主義作家和作品，例如我國最早的一部詩總集詩經，以及屈原、司馬遷、陶潛、杜甫、李白、白居易、辛棄疾、關漢卿、王實甫、施耐菴、吳承恩、吳敬梓、曹雪芹等，還有極其豐富的民間文學，如漢魏樂府詩，敦煌的變文，宋元以來的平話小說，戲曲、鼓詞、彈詞、民歌、傳說、地方戲等，這些偉大的作家和作品，都有其自己的獨特的輝煌的特色，他們都具有極其強烈的對黑暗政治的憤慨，他們描寫人民疾苦所反映出來的人民性，是極其豐富而明顯的。這些現實主義的優良傳統，都爲中國現代文學所繼承所發展，不過這種繼承和發展，却又不是一般的所謂進化或演變，而是通過一個劃歷史的新民主主義革命運動來繼承發展的。這種繼承和發展，表現在魯迅作品中最爲明顯，也最爲深刻，魯迅是繼承並發展中國古代現實主義文學

傳統的最傑出的代表。

中國現代文學除了有它自己的歷史傳統之外，也還接受了外來的影響，這主要的是吸收了外國文學中特別是俄羅斯文學中的現實主義。當然，這種吸收也是一種創造性的吸收，即吸收它們的戰鬥性和進步思想來進行反帝反封建的鬥爭，而對於蘇聯文學中的社會主義現實主義，則更是吸收其先進的經驗與方法，來建立我們的新的文學。

明白了中國現代文學中的現實主義的歷史傳統和它的外來影響，底下再說明中國現代文學的社會主義現實主義方向的發展。

如前所說，一九一七年以後，中國革命已經是新民主主義的性質，毛澤東同志在新民主主義論一書中曾明確地指出這個革命是『屬於世界無產階級社會主義革命的一部分』，它是無產階級領導的。因此，毛澤東同志在同書中又明確地指出：『新民主主義的政治、經濟、文化，由於其都是無產階級領導的緣故，就都具有社會主義的因素，並且不是普通的因素，而是起決定作用的因素。』又說：『我們在政治上經濟上有社會主義的因素，反映到我們的國民文化也有社會主義的因素。』中國現代文學運動是『五四』以來新文化運動最主要的一面，是中國新民主主義革命的一部分，因此，『五四』以來的進步文學在思想內容上也就必然具有社會主義因素，而在創作方法上也就必然是向着社會主義現實主義方向前進的。

新民主主義革命的基本任務就是徹底地不妥協地反對帝國主義和反對封建主義，而能夠領導這個鬥爭的，不可能是軟弱動搖的中國資產階級，只能是新興的無產階級。同樣，在文學上能夠眞實

地反映中國人民這種徹底地不妥協地反帝國主義反封建主義的要求、願望和實際鬥爭的，能够反映出中國人民現實生活的發展方向的，能够在思想戰線上堅持這種反帝反封建鬥爭的，能够堅持文學上現實主義精神的，也不可能是軟弱無力的資產階級文學，而只能是在無產階級思想領導之下的人民大衆的文學。無產階級領導的人民革命的要求和創作上現實主義的要求相結合，這就構成了社會主義現實主義的傾向。正由於這樣，就使『五四』時期中國文學中開始產生了社會主義現實主義因素；也正由於這樣，就決定了中國現代文學的發展只有沿着社會主義現實主義的方向前進，而不可能有其他方向。

不過，這裏說中國現代文學從『五四』以來就是朝着社會主義現實主義方向前進，並不等於說『五四』時期就有了成熟的社會主義現實主義的文學作品，我們的社會主義現實主義的文學，是從萌芽狀態隨着革命的發展而逐漸發展成長起來的。『五四』時期，我們文學中便已經有了社會主義現實主義因素，這是起決定作用的因素，隨着革命的發展，這因素越來越多，逐漸前進，逐漸發展，經過以魯迅爲首的左翼作家聯盟的倡導，經過毛澤東同志在延安文藝座談會上的明確的指示和詳盡的分析，我們現代文學中的社會主義現實主義的理論也就逐漸完備，社會主義現實主義的作品也就一天一天地接近成熟，而終於有了像獲得斯大林獎金的太陽照在桑乾河上，暴風驟雨和白毛女那樣優秀的作品。

就是這樣，社會主義現實主義在中國現代文學史上始終是一道主流，這主流在前進的過程中，逐漸發展，逐漸充實，逐漸壯大，並匯合了一些支流，而終於成爲汪洋大海。這個發展情況大略如

下：

『五四』時期的『文學革命運動』就是在共產主義思想影響、啓示和指導之下發生的，那時一些共產主義知識分子和革命知識分子在這個運動中就起了極大的影響和作用。其中特別是魯迅，不屈不撓地和反動的封建主義文學以及買辦資產階級文學進行了堅決徹底的鬥爭，這在當時的歷史條件下，完全是新民主主義革命所要求的，因此，魯迅當時也和中國共產黨人一樣成爲新民主主義革命的急先鋒。在文學創作方面，魯迅是奠定中國現代現實主義文學基礎的大師，他這一時期的創作雖然還沒有取得明確的社會主義的觀點和立場，但是他這時是一個革命民主主義者，他戰鬥在世界無產階級革命的時代，他的戰鬥是受了十月革命的號召與推動的。因而他這一時期的革命民主主義思想是在無產階級思想領導與影響之下發生發展的。這思想表現在他前期作品中，便是强烈地貫串着一種徹底的不妥協的反帝反封建的精神，以及對於祖國和勞動人民的高度熱愛，對有害於祖國，有害於勞動人民的一切封建制度的無比的憎恨，而在熱愛和憎恨之中，也有對於新的希望的肯定（如在狂人日記中有力地喊出了『救救孩子』的呼聲，在故鄉中熱誠希望宏兒和水生不再有隔膜，並將有新的生活等都是）。這種革命民主主義的思想立場，和勇猛的戰鬥的精神就遠非一般的屬於舊民主主義的批判的現實主義所能範圍，而完全是合乎新民主主義革命要求的。而魯迅自己在自選集自序中也說過，他的小說是『遵命文學』，『所遵奉的是那時革命前驅者的命令』。所以，從這個意義來看，魯迅這一時期的作品，也可以說在一定程度上是有着社會主義現實主義因素的。當然，這因素還是不顯著的，還是處於萌芽狀態的，但這因素在魯迅作品中却是起決定作用的，逐漸增

多的，逐漸發展的，終於逐漸成熟，到一九二七年，魯迅從革命民主主義者成爲共產主義者以後，他的作品就完全是社會主義現實主義作品，而他本人就成爲我國社會主義現實主義文學的偉大先驅者了。所以，社會主義現實主義在魯迅作品中的發展歷史，也可以說完全體現着中國現代文學中社會主義現實主義的發展歷史。

一九二一年，中國共產黨成立以後，共產主義思想在文學方面的領導更爲明顯，這在前節中所引用的茅盾、郭沫若的一些論文中都可以看得出來。這些論文今天看來，儘管有些地方不够明確甚至不够正確，但是在社會主義思想主張方面，在社會主義現實主義創作方法的提倡方面，却是十分明顯的事實。在文學創作上，郭沫若在『五四』後期寫出的女神，那種狂暴地詛咒黑暗社會，猛烈地反抗封建傳統思想的革命精神，也是合於當時革命要求的。到了『五卅』前後，他寫的前茅、恢復等詩集，便逐漸有了明確的社會主義立場了。此外，『五四』前後的一些詩歌，『五卅』前後蔣光慈的一些小說，也在一定程度上有了社會主義的立場。當然，所有這些作品，社會主義的立場觀點都還不是純粹的，其中在不同程度上還雜有小資產階級的思想，但具有社會主義現實主義的因素，而且這因素是越來越多的，却是無可置疑的事實。

第一次國內革命戰爭以後，魯迅所領導的左翼文藝運動是『五四』以後中國社會主義現實主義文學進一步發展時期，中國左翼作家聯盟的理論綱領上就明白地宣稱：『我們的藝術是反封建階級的，反資產階級的，又反對「失掉社會地位」的小資產階級的傾向，我們不能不援助而且從事無產階級藝術的產生。』當時曾經響亮地提出了『無產階級現實主義』或是『新現實主義』創作方法的

要求（『無產階級現實主義』或『新現實主義』就是『社會主義現實主義』）。從這時起一直到抗戰前期，中國文學運動中起主要作用的是無產階級革命文學理論。這一時期，以魯迅爲首的左聯，曾經運用馬克思列寧主義的文藝理論的武器和一切反人民文學傾向進行了英勇的鬥爭，並獲得了偉大勝利。而在抗日戰爭期間，和一些錯誤的反動的文學傾向的鬥爭，也都是用馬克思列寧主義文學理論這一武器來進行的。

這一時期，在魯迅的關懷和指導之下，愈來愈多的革命作家走向社會主義現實主義的文學道路上來，出現了在不同程度上有了社會主義立場觀點的作家和作品，其中最著名的便是茅盾的子夜，作者站在革命的立場，生動地寫出了中國資產階級的動搖性、買辦性和反動性，同時也形象地描寫了中國革命的主要動力——中國共產黨領導的工人運動和農民運動。這部作品雖然也還有些缺點，但在當時是盡了宣傳革命教育羣衆的任務的。此外，還有許多革命作家，像丁玲、張天翼、葉紫、蕭紅、沙汀、艾蕪（小說），田漢、夏衍、陳白塵（戲劇），殷夫、艾青、柯仲平、田間、馬凡陀（詩歌）等，他們雖然由於處在國民黨反動統治之下，或多或少地脫離了工農羣衆的實際生活和革命鬥爭，但他們却是一貫地站在革命的立場，明確地朝着社會主義現實主義方向努力，在文藝界形成了一道主要的洪流，推動了革命運動，教育了廣大青年。這一時期的前後，也還有一些優秀的民主主義作家，像葉紹鈞、巴金、老舍、洪深、曹禺等，他們在當時的歷史條件下，也寫了一些在一定程度上於革命有益的作品。在這同時，全國各地工農民主政權地區中，也開始產生了工人和農民自己的文藝運動，這就爲後來抗日戰爭時期中社會主義現實主義更進一步的發展準備了基礎。這時，魯

迅曾經在黑暗中的中國文藝界現狀一文中說：『在中國，無產階級的文藝運動，其實就是唯一的運動，因爲這乃是荒野中的萌芽，除此以外，中國已經毫無其他文藝。』又在對於左翼作家聯盟的意見中說：『無產階級文學，是無產階級解放鬥爭的一翼，它跟無產階級的社會勢力的成長而成長……』魯迅的話是完全正確的，中國的社會主義現實主義文學運動就是伴隨着無產階級所領導的革命運動的發展，從萌芽狀態而逐漸發展和成長起來的。

在左翼文學運動時期中，中國文學中社會主義現實主義的因素是進一步的發展了，但同時也從革命知識分子身上帶來了各種各樣的非無產階級的思想意識。這思想意識成爲社會主義現實主義文學繼續發展的障礙。一九四二年延安文藝座談會就是根據『五四』以來革命文學運動的發展的基礎，以及在這個發展過程中所帶來的許多缺點和問題必須解決的情況下召開的。在會上，毛澤東同志發表了具有偉大歷史意義的在延安文藝座談會上的講話，解決了從『五四』以來一直沒有解決的文藝工作者爲羣衆和如何爲羣衆的根本問題以及其他許多重要問題。同時針對着各種小資產階級的文藝思想和傾向，進行了嚴正而尖銳的批判，區別了無產階級與一切非無產階級思想的界限，保衛了無產階級思想的純潔性、嚴肅性。毛澤東同志在這部著作中並着重指出工人階級作家應當以社會主義現實主義作爲創作方法，其中關於文藝問題的一系列的指示，都是關於社會主義現實主義的創作任務、態度和方法的最根本的問題，都是屬於社會主義現實主義的原則性的指示。從這以後，中國的社會主義現實主義的文學，就在毛澤東同志的文藝方針的指導下，在『五四』革命傳統的基礎上，取得了進一步的發展和新的巨大的成就。許多革命文藝工作者實踐了毛澤東同志的文藝方向，

產生了不少優秀的社會主義現實主義作品，像太陽照在桑乾河上、暴風驟雨、白毛女等都是。此外，如趙樹理、劉白羽、柳青、草明、李季等人的作品，也都在一定程度上盡了以社會主義思想教育人民的任務。延安文藝座談會無疑地是標誌了『五四』以來中國革命文藝運動發展的新階段。說延安文藝座談會以後中國社會主義現實主義文學有了更大的成就，這並不等於說這一時期的所有的進步文學作品，都已經是社會主義現實主義作品了。在當時，就全國範圍來說，還有許多進步文學作家，由於沒有經過思想改造的過程，還不能接受或掌握社會主義現實主義創作方法。不過，在今天，全國解放已經四年多，我們的社會基礎已經發生了根本的變化，全國文藝工作者經過文藝整風和學習，原來不能接受社會主義現實主義的，現在是能夠或者願意接受了。因此，在今天，社會主義現實主義已經成為全國一切進步作家共同努力的方向和目標。

三十年來，在中國文學運動的戰線上，首先應當劃分的，是人民的和反人民的界線，在為人民的文學中間，便是如上所說，是以社會主義現實主義的文學作為主流。而作為這主流的逆流的，便是反人民的文學，例如『五四』時期的代表資產階級文藝思想的胡適之、陳西瀅、梁實秋等，左翼文學運動時期的代表買辦資產階級文藝思想的『新月派』等，他們企圖把中國現代文學引到頹廢主義、唯美主義、形式主義以及各種各樣反現實主義的道路上去。但這些，在中國現代文學史上都是越來越沒落，越來越被人民唾棄的東西，而他們自己終於也就走到帝國主義和蔣介石的懷抱裏去了。

瞭解了中國現代文學的社會主義現實主義方向的歷史發展，那麼，中國現代文學史的階段的劃

分，也就可以迎刃而解了。根據以上的分析，中國現代文學史大略可以分爲四個階段：第一階段從『五四』前夕到一九二七年第一次國內革命戰爭結束，這一階段社會主義現實主義還處在萌芽狀態中。第二階段從一九二七年經過抗日戰爭初期到一九四二年延安文藝座談會的召開，這一階段社會主義現實主義已被明確地提出，並有了進一步的發展。第三階段是從一九四二年到一九四九年中華人民共和國成立，這一階段由於毛澤東同志的在延安文藝座談會上的講話的發表，確定了中國社會主義現實主義文學運動的指導方針，中國社會主義現實主義文學有了更大的發展和成就。中華人民共和國成立以後，毛澤東文藝思想取得了全國文藝工作者的一致擁護，並成爲他們的創作指針，中國文學從此又進入了一個新的光輝燦爛的階段，這一階段目前尚在發展之中，所以本書只叙述到第三階段爲止。

這就是中國現代文學的社會主義現實主義發展的大概情況以及它的階段劃分的根據。

中華人民共和國成立以來，中國文學在毛澤東文藝思想指導之下，文學和工農兵有了廣泛的更進一步的結合，作家紛紛到了工廠，農村和部隊，許多偉大的政治運動，例如抗美援朝，土地改革，鎭壓反革命，以及『三反』『五反』運動，在文學上都有了一定程度的反映，文學作品中出現了許多新的英雄人物和新的英雄事蹟，取得了許多新的成績。表現愛國主義偉大主題，發揚『五四』以來的革命文學傳統，進一步學習社會主義現實主義的創作方法，成爲全國文學工作者所一致努力的目標。毫無疑問，今後在我們的國家逐步地廣泛地進行工業化和社會主義改造的偉大過程中，文學必將起着更大的鼓舞作用和推動作用，必將出現更多的更優秀的社會主義現實主義作品。

〔一〕毛澤東選集第二卷新民主主義論。

〔二〕毛澤東選集第三卷在延安文藝座談會上的講話。

# 第一章　五四運動與中國現代文學革命運動的興起、發展和鬥爭以及魯迅的貢獻

## 第一節　中國現代文學革命運動興起的原因——五四運動與共產主義文化思想的傳播

### 一　五四運動與新民主主義革命

一八四〇年鴉片戰爭以後，長期的中國封建社會開始發生根本的變化，逐步地變成了一個半殖民地半封建社會。這一百多年來的中國，一方面是帝國主義的侵略，威脅着中國人民的生存，使中國的經濟不能發展，中國的政治不能進步；另一方面是中國封建統治階級依靠了帝國主義，並且互相勾結，共同來壓迫中國人民。因此，反對帝國主義和封建主義，推翻帝國主義和封建主義在中國的統治，就成爲中國革命的最基本的任務。

中國人民爲了完成這個基本任務，曾經進行了許多次反帝反封建的鬥爭，像一八四一年的平英團，一八五〇年的太平天國，一九〇〇年的義和團，以及一九一一年的中國資產階級領導的『辛亥革命』。但是所有這些鬥爭和革命都失敗了。這原因是：中國農民階級雖然人數衆多，也具有反帝反

封建的決心，但由於得不到先進階級先進政黨的領導，又受了舊的落後的生產方法的限制，看不到鬥爭前途，所以不能担負領導完成革命的任務。至於中國資產階級則是一出世就受着帝國主義和封建官僚的排擠和壓迫，因而十分軟弱，他們既害怕帝國主義和封建主義，又害怕工人和農民，他們不但不能解決反帝反封建的問題，甚至不敢提出這問題。所以中國資產階級領導的屬於舊民主主義革命範疇的辛亥革命，雖然推翻了滿清的專制統治，建立了所謂『中華民國』，但很快的便跟帝國主義和封建勢力妥協了。統治中國的仍然是帝國主義封建主義，中國仍然是一個半殖民地半封建社會，沒有發生任何變化。這些歷史事實就有力地說明了中國農民階級領導的農民戰爭，和中國資產階級領導的舊民主主義革命，都不能也不可能領導中國人民的反帝反封建的革命鬥爭走向勝利，都不可能改變中國的半殖民地半封建社會性質。因此，完成偉大的反帝反封建革命的歷史任務就不得不由新興階級——無產階級來担負領導的責任了。

這就是無產階級領導的新民主主義革命。

一九一九年的五四運動就是中國民主革命由舊民主主義革命轉到新民主主義革命的轉折點。

一九一四年到一九一八年的第一次帝國主義世界大戰期間，各帝國主義國家都忙於打仗，暫時放鬆了對中國的侵略，中國薄弱的民族資本主義便得到了進一步的發展，這發展雖然還是有限，還是脫不了對帝國主義的依賴，但却使得中國的工人階級日益壯大起來。當時產業工人據統計大約有三百萬左右。同時，一九一七年，震動世界的俄國十月社會主義革命成功，無產階級領導一切勞動人民建立了蘇維埃政權，並向中國發出宣言，聲明『凡以前俄羅斯帝國政府時代所取得特權，都交還給

中國，不受何種報酬』。這大大感動了中國一切勞動人民和進步知識分子，更鼓舞起中國無產階級的戰鬥意志和信心。隨着，馬克思列寧主義被介紹到中國，爲大量的進步知識分子所歡迎所接受。這些力量逐漸匯合，成爲一股壯大的洪流，在一九一九年四月『巴黎和會』中，各資本主義國家承認了戰後日本承繼德國在山東的各項權利的消息傳來的時候，就掀起了一個反對帝國主義的愛國高潮——五四運動爆發了。這個運動展開以後，到『六三運動』時，就有了無產階級參加，就成爲一個全國性的反帝反封建的革命運動。從此以後，中國革命運動就正式成爲中國無產階級領導的新民主主義革命，並且成爲世界無產階級社會主義革命的一部分。關於這一運動的偉大的歷史意義，毛澤東同志在新民主主義論中曾做了科學的總結。他指出：『五四運動是反帝國主義的運動，又是反封建的運動。五四運動的傑出的歷史意義，在於它帶着爲辛亥革命還不曾有的姿態，這就是徹底地不妥協地反帝國主義和徹底地不妥協地反封建主義。五四運動所以具有這種性質，是在當時中國的資本主義經濟已有進一步的發展，當時中國的革命知識分子眼見得俄、德、奧三大帝國主義國家已經瓦解，英、法兩大帝國主義國家已經受傷，而俄國無產階級已經建立了社會主義國家，德、奧（匈牙利）、意三國無產階級在革命中，因而發生了中國民族解放的新希望。五四運動是在當時世界革命號召之下，是在俄國革命號召之下，是在列寧號召之下發生的。五四運動是當時無產階級世界革命的一部分。』[二]

五四運動發生於一九一九年，但五四運動不是突然發生的，它有它的準備階段，這就是從一九一七年就開始的在共產主義思想領導之下的新文化運動。一般所謂五四運動是包括這幾年在內的。

底下便要敍述這一時期的共產主義文化思想的傳播。

## 二　五四運動以前文化戰線的概況以及『五四』時期共產主義文化思想的傳播

上面所說的是中國現代文學革命運動的社會原因，它的發生是由於當時新的革命形勢的要求。同時，它還有它的文化原因，那就是當時的共產主義文化思想的傳播。而這兩方面又是互相關聯不可分割的。

關於『五四』以前和『五四』以後中國文化戰線上的情況，毛澤東同志在新民主主義論中曾經這樣分析：『在中國文化戰線或思想戰線上，「五四」以前和「五四」以後，構成了兩個不同的歷史時期。在「五四」以前，中國文化戰線上的鬥爭，是資產階級的新文化和封建階級的舊文化的鬥爭。……在「五四」以後，中國產生了完全嶄新的文化生力軍，這就是中國共產黨人所領導的共產主義文化思想，即共產主義的宇宙觀和社會革命論。』[三]這就是五四運動前後中國文化思想戰線上的基本情況。

在五四運動以前，在中國舊民主主義革命時代裏，中國文化思想界曾經發生了一些變化，這變化是在中國資產階級領導的不徹底的舊民主主義革命的社會基礎之上發生的。這就是所謂『新學運動』『文學改良運動』等等。當時一些士大夫階級改良主義者，和資產階級革新運動者，都做了一些宣傳資產階級思想意識的工作。嚴復翻譯了許多西洋資產階級思想家的重要著作，像孟德斯鳩的法意，亞丹斯密的原富，穆勒的名學，赫胥黎的天演論等。林紓翻譯了歐美資產階級文學家的許多作品，像小仲馬的茶花女遺事，史妥夫人的黑奴籲天錄，迭更司的塊肉餘生述等。但是他們翻譯的文

體却用的是古文，只在士大夫階級中起了一些作用，沒有能够得到廣泛地流傳。這也就說明了這種封建文體是不能適合資產階級民主革命思想內容的，新的思想必然要求新的表現形式。這樣，當時在文體方面就出現以梁啓超爲代表的『新文體』。梁啓超在戊戌政變前，就努力介紹西洋資產階級政治制度和思想學說。戊戌政變失敗後，逃亡日本，先辦淸議報，後來又辦新民叢報。這時他認識到舊文體不適合宣傳資產階級民主革命思想，於是便創出了新文體，這文體用的仍是文言，但却『平易暢達，雜以俚語及外國語，縱筆所至不檢束』。當時古文大家斥之爲『野狐禪』，但却爲廣大知識分子所歡迎，宣傳對象較之嚴復、林紓就要來得廣泛一些了。同時譚嗣同、夏曾佑、黃遵憲等倡導『詩界革命』，形式仍用的是五七言絕律，但却注入一些資產階級民主思想內容，也採用方言和外國語，並學習民歌。但這種『新文體』和『詩界革命』，都還不能勇敢地拋棄封建文體的束縛，實際上只是不徹底的改良主義的產物。這也是中國資產階級舊民主主義革命的不徹底在文學上的反映。此外當時還有王照創製官話字母，提倡拼音文字，要來開通民智，還有些人編印了白話報，白話叢書，要用白話文來作初通文字的教育工具。梁啓超也注意到小說的宣傳價值，要求『新』小說。而李伯元、吳沃堯的作品，如官場現形記、二十年目覩之怪現狀，暴露並諷刺封建社會和政治的黑暗，代表了當時知識分子的政治改革的要求，較之舊的通俗小說有了新的意義。但一般說來，他們却並不怎樣特別重視這些工作，他們把拼音字母和白話文只單純的當作教育工具，而暴露諷刺黑暗政治的小說却又墮落爲黑幕小說，因而成績也就不大。

關於這一時期文化界情況，毛澤東同志在新民主主義論曾作了一個科學的總結，他指出：『那

時的所謂學校、新學、西學，基本上都是資產階級代表們所需要的自然科學和資產階級的社會政治學說（說基本上，是說那中間還夾雜了許多中國的封建餘毒在內）。在當時，這種所謂新學的思想，有同中國封建思想作鬥爭的革命作用，是替舊時期的中國資產階級民主革命服務的。可是，因為中國資產階級的無力和世界已經進到帝國主義時代，這種資產階級思想只能上陣打幾個回合，就被外國帝國主義的奴化思想和中國封建的復古思想的反動同盟所打退了，被這個思想上的反動同盟軍稍稍一反攻，所謂新學，就偃旗息鼓，宣告退却，失了靈魂，而只剩下它的軀殼了，舊的資產階級民主主義文化，在帝國主義時代，已經腐化，已經無力了，它的失敗是必然的。』(三)

在舊民主主義革命時代裏，這些文化工作，對於當時來說，便如毛澤東同志所指出『有同中國封建思想作鬥爭的革命作用』，因而對於以後的啓蒙運動，當然也就起了一定的影響，準備了一定的條件，特別是由於它的失敗，給後來的啓蒙運動帶來了不少敎訓。這主要的是使人明白了宣傳民主革命思想，不能僅僅以上層知識分子為對象，必須注意『平民』。其次，也使人明白了要宣傳民主革命思想，舊的文言文固然不行，就是舊文體的局部改良，如梁啓超的『新文體』，也是無用，必須拋棄文言文，採用白話文。

以上就是中國舊民主主義革命時代的文化思想界情況及其對後來的影響和作用。

但是到了五四運動時期情形就完全不同了，這時中國產生了完全嶄新的文化生力軍，中國共產黨人所領導的共產主義文化思想，即共產主義的宇宙觀和社會革命論傳播開來了。

遠在一九一七年，在當時鼓吹新思潮的雜誌新青年的二卷五號上的『讀者通信』裏面，就有了

提倡社會主義的主張，可見那時社會主義思想已經有了初步的傳播。

當時努力傳播社會主義思想並起了很大影響的是共產主義知識分子卓越的思想家李大釗。

李大釗在一九一六年就在新青年上發表了青春一文，號召青年：『衝決過去歷史之網羅，破壞陳腐學說之囹圄，勿令僵尸枯骨，束縛現在活潑潑地之我，進而縱現在之我，撲殺過去青春之我；促今日青春之我，禪讓明日青春之我……進前而勿顧後，背黑暗而向光明……』(四)這段話裏面已經表現出否定一切腐朽封建文化的勇猛直前的氣概，並且顯示了一種新的思想和新的精神。到一九一八年，他又發表今一文，更明顯地提出：『大實在的瀑流，永遠由無始的實在向無終的實在奔流，吾人的「我」，吾人的生命，也永遠合着生活上的潮流，隨着大時代的奔流，以為擴大，以為繼續，以為進轉，以為發展，故實在即動力，生命即流轉。』(五)這裏不僅表現出熱情奔放的戰鬥意志，而且顯示出了樸素的辯證唯物論的思想。

一九一七年，俄國十月社會主義革命成功，馬克思主義介紹到中國。一九一八年十一月，李大釗連續發表了庶民的勝利和Bolshevism的勝利兩篇文章(六)。在庶民的勝利中，他指出了第一次世界大戰有兩個結果：政治的結果是專制主義失敗，民主主義勝利；社會的結果是『資本主義失敗，勞工主義戰勝』。最後，他更明確地指出：『一九一七年的俄國革命，是二十世紀中世界革命的先聲，』而得出『今後的世界，變成勞工的世界』一個結論。在Bolshevism的勝利一文中說得更為透闢，他指出：這『是社會主義的勝利，是布爾什維克主義的勝利，是赤旗的勝利，是世界勞工階級的勝利，是二十世紀新潮流的勝利』。他說俄國布爾什維克黨是反對戰爭的，『但是他們也不恐怕戰爭』。

『他們的戰爭是階級戰爭，是全世界無產庶民對於世界資本家的戰爭』。『他們將要聯合世界的無產庶民，拿他們最强的抵抗力，創造一個自由鄉土』。最後他更以堅定自信的語氣這樣說：『俄國的革命，不過是使天下驚秋的一片桐葉罷了。Bolshevism 這個字，雖爲俄人所創造，但是他的精神，可是二十世紀全世界人類人人心中共同覺悟的精神。所以Bolshevism 的勝利，就是二十世紀世界人類人人心中共同覺悟的新精神的勝利。』

當時除李大釗之外，還有一些共產主義知識分子和急進的民主主義者也發表了許多宣傳社會主義思想的文章：像惲代英寫有物質實在論〔七〕，陳獨秀寫有俄羅斯革命與我國民之覺悟〔八〕等，這些文章都是在五四運動前發表的，它對於宣傳社會主義思想和十月革命的成就，在當時進步知識分子中，曾起了很大的影響，對於五四運動當然也就起了推進作用。

五四運動以後，中國的無產階級認識提高了，力量也壯大了，馬克思列寧主義思想通過這一運動得到廣泛地傳播，形成了一個偉大的啓蒙運動。當時李大釗、陳獨秀編有新青年，毛澤東同志編有湘江評論，此外還有每週評論，浙江潮等刊物，風起雲湧，紛紛出現，都是宣傳社會主義思想科學的。一九一九年新青年並出了一個馬克思研究號，而馬克思、恩格斯共產黨宣言跟着也就譯成中文出版，在中國文化思想界發生了極大的作用。

在這一思想影響指導之下，那時一些共產主義知識分子和一些急進的民主主義者，以及具有這種思想的青年和學生，就進而具體地從事民衆的文化啓蒙運動，例如許多學生會在學校附設平民夜校，暑期中到鄉村去作時事和通俗的科學演講，在農村辦暑期夜校等等。這些民衆文化啓蒙運動工

作雖然還談不上深入，和工農羣衆結合得也並不够，但這却是一個很重要的新的開始，它說明了這個文化運動在其一開始的時候就是已經注意到工農羣衆的。

毛澤東同志在新民主主義論中說：『五四運動，在其開始，是共產主義的知識分子、革命的小資產階級知識分子和資產階級知識分子（他們是當時運動中的右翼）三部分人的統一戰線的革命運動。』(九)因此，當時文化思想界除了作爲主潮的共產主義思想而外，還有在這主潮領導影響之下以同盟軍姿態出現的，一些代表革命的小資產階級與資產階級的思想。當時魯迅更是革命的小資產階級知識分子中最傑出的一個，他十分徹底，十分堅定地和一切舊的封建的勢力作了不調和的鬥爭。至於右翼資產階級知識分子代表人物便是胡適，他那時雖然也不大滿意封建勢力，但却處處表現猶豫動搖以至妥協的態度。

這兩個階級的民主主義思想和當時思想界主流無產階級的文化思想本質上雖然不同，但是他們，特別是革命的小資產階級知識分子，敢於勇猛的向舊教條挑戰，反迷信，反盲從，反復古，反傳統的封建思想。在這些點上，却和當時無產階級鬥爭目標互相一致。由於具有這一共同目標，所以便很自然地結成了一條統一戰線，整一步伐，同心合力向舊陣營進攻。不過這種熱烈情形，並沒有繼續多久，五四運動以後，那些資產階級代言人，五四運動的右翼，大部分就和敵人妥協，站到反動方面去了，最顯著的代表人物便是胡適。而另一部分革命的小資產階級知識分子却隨着時代的進展，克服了自己的弱點，終於走向無產階級陣營中來，如魯迅便是。

以上是五四運動前後中國革命運動的形勢和文化思想界的大概情形，當時文學革命運動就是在

這樣的革命運動形勢之下，在這樣的文化思想領導影響之下興起的。這就是中國文學革命運動興起的主要原因。

## 第二節 文學革命運動的興起和理論的建立

### 一 文學革命運動的倡導

五四運動和共產主義文化思想的傳播是中國現代文學革命運動發生的兩個基本原因。也正是由於這兩個原因，所以中國文學革命運動在其一興起時，它的革命任務就注定是反對帝國主義反對封建主義的，它的階級基礎則是無產階級領導的，統一戰線的，它完全是爲了適應人民革命的要求而誕生的。

因此，中國文學革命運動的基本內容就完全是創造的，是新的，是屬於新民主主義革命範疇的。爲了適應這一新的內容，它就必然要採用一種新的形式，所以文學革命運動的倡導在形式上又是以提倡白話文開始的。

但這却並不是說文學革命運動就是白話文運動，這樣理解是完全錯誤的，白話不過是一個形式，它是爲文學的基本內容所决定的。不過當時提倡白話文除了這一基本原因而外，也還有其他兩個原因：這首先是歷史的傳統。在中國長期封建社會裏，統治階級壟斷着一切文化，人民大衆幾乎

沒有文化生活可言。但人民大衆却在這壟斷壓制之下，自己不斷地創造了豐富的文化，這就是歷來的口傳文學和民間藝術，以及唐宋以來的大量的白話小說和戲曲（這裏面雖然有些經過知識分子的潤飾，但基本上是人民大衆的創作）。這些作品一向都是被統治階級所輕視，甚至予以壓抑的；但却為歷來人民大衆所喜愛，因而得到廣泛的流傳。所以文學革命運動採用白話的形式是有着歷史傳統，並且是有羣衆基礎的。關於白話小說和民衆關係這一點，在舊民主主義革命時期，梁啓超等也已經注意到，他認為『今日欲改良羣治，必自小說界革命始；欲新民，必自新小說始』。〔10〕他並且刊行了新小說雜誌，自己還寫了一篇小說新中國未來記，但由於歷史條件的限制，以及他自己對於革命和對於文學認識的限制，當然不可能引起文學革命運動。其次是由於戰鬥的要求，文言文是封建統治的重要工具，是封建思想封建文學最主要的表現形式。要摧毀一切封建思想、封建文學以至封建統治，首先就必須摧毀它的重要的工具，而摧毀這個工具的最有力的武器便是白話文。同時封建的文言文經過舊民主主義革命，大家提倡『新學』，提倡『新文體』，編印白話報，這許多工作已經侵蝕了文言文的基礎，所以也很容易摧毀。

就由於這些原因，那時就要求徹底摧毀封建的文言文，否認它的正統文學的地位，肯定白話文學是文學的正宗。就是這樣，中國文學革命運動的倡導在形式上便以提倡白話文開始了。

就在這樣的新民主主義革命形勢的要求之下，魯迅、陳獨秀、錢玄同、胡適等紛紛在新青年上發表文學革命的論文，其中特別是魯迅，並發表了新的文藝創作，顯示了文學革命的實績。由於他們代表了當時廣大知識分子的要求，便引起了各方面的響應，開始了轟轟烈烈的『文學革命運動』。

一九一八年一月，新青年編輯部改組，完全改用白話文，這是最早的白話文雜誌。接着李大釗主編的每週評論，北京大學學生們編的新潮，相繼出刊，於是文學革命運動就熱烈展開了。

## 二　魯迅對於文學革命理論建立的貢獻及初期文學革命理論

中國現代文學革命運動發生於一九一七年，但遠在一九〇七年，魯迅即已在摩羅詩力說(二)一文中發表了他的卓越的戰鬥的現實主義的文學主張。

在這篇論文裏面，魯迅指出鬥爭是永恆的，絕對的，而所謂和平不過是暫時的，相對的。他說：『平和爲物，不見於人間。其强謂之平和者，不過戰事方已或未始之時，外狀若寧，暗流仍伏，時刼一會，動作始矣。』這個意見本身便充滿了强烈的戰鬥氣息，所以魯迅認爲人類歷史，從古到今，都是充滿着鬥爭的，他說：『古民曼衍播遷，其爲爭抗劬勞，縱不屬於今，而視今必無所減。』因此，魯迅認爲文學也應該適應社會變化，也應該是鬥爭的，所以他倡導『摩羅詩派』，他說：『至力足以振人，且語之較有深趣者，實莫如「摩羅詩派」。』因爲『摩羅詩派』有强烈的自覺之聲，『每響必中於人心，清晰昭明，不同凡響』。『無不剛健不撓，抱誠守眞，不取順於羣，以隨順舊俗；發爲雄聲，以起其國人之新生，而大其國於天下』。魯迅認爲要改造當時萎氣沈沈的中國，正需要這樣的文學，於是就把當時歐洲所有著名的民主主義作家，如普希金、萊蒙托夫、拜倫、雪萊、密克威支、斯洛伐支奇、裴多菲等在文中一一介紹給中國讀者，並指出這些人的作品『大都不爲順世和樂之音』，『立意在反抗，指歸在動作，而爲世所不甚愉悅者』。魯迅不僅對這些作品表示崇敬，

而且首先是對於他們的那種反抗傳統的鬥爭行動更表示由衷的嚮往。魯迅是想藉這些作家和作品的戰鬥精神，來引起中國人民爭取民族獨立的反抗鬥爭的。

這篇文章是在當時河南雜誌上發表的，由於那時革命條件尚未成熟，所以沒有引起什麼反響，但其中對於文學的見解，特別是指出文學的戰鬥性這一點，在十年後的文學革命運動時期的許多文學論文中還沒有一篇能夠說得這樣透徹、深入的。所以，提到中國文學革命理論的建立，就必須首先提到魯迅這篇論文，魯迅是中國文學革命運動的先驅者。

文學革命運動展開以後，魯迅在文學理論和創作實踐方面又給文學革命運動打下了堅實的基礎。他這時在共產主義思想影響之下，已經明確地認識到文學必須服從於革命的政治，文學必須進行反封建制度的鬥爭，他在吶喊自序中曾說他這時之所以寫小說，爲的是要改變人們的精神，是要把他們『從昏睡到死滅』中驚醒過來，是要『慰藉那在寂寞裏奔馳的猛士們，使他不憚於前驅』。他說他的吶喊是『聽將令』的，這個『將令』據他後來解釋，就『是那時革命前驅者的命令』，他並申明『也是我自己所願意遵奉的命令』。〔二〕把文學的政治性和鬥爭性提得這樣鮮明堅決，這在當時實在是沒有第二人。但更重要的是那時魯迅不僅是有這樣卓越的文學認識，他並且以具體的文學創作來實踐他的文學認識，他的短篇傑作狂人日記發表於一九一八年五月的新青年上，這是他的反封建制度的鬥爭宣言，也是中國現代文學史上第一篇小說，據他自己說：『算是顯示了文學革命的實績。』〔三〕這話是完全符合當時歷史情況的，沒有魯迅的創作，文學革命運動無論理論建立得怎樣，也只是徒託空言，無法開展的。所以，魯迅不僅是中國文學革命運動先驅者，也是中國現代文學的

創始者和奠基者，運動展開後又是一個偉大的領導者，他的初期的徹底的反帝反封建的愛國主義思想，以及後期的爲共產主義事業不屈不撓的戰鬥精神，始終引導着中國文學向前邁進。

對初期文學革命運動作了巨大貢獻的是魯迅，當時參加這一運動的還有陳獨秀、錢玄同、胡適等，他們在反對封建文學，提倡白話形式方面，也都起了一定的不同程度的影響和作用。

陳獨秀並不是一個好的馬克思主義者，他在五四運動前和五四運動期間以中國的急進民主派著名，當馬克思主義傳入中國後，他成了有很大影響的社會主義宣傳者，後來他墮落成爲托洛斯基匪徒。在文學革命運動初期，陳獨秀就是以急進的民主派姿態出現的，一九一七年二月，他在新青年上發表了文學革命論，提出『文學革命』的口號，他說：『余甘冒全國學究之敵，高張「文學革命軍」大旗……旗上大書特書吾革命軍三大主義：曰，推倒雕琢的阿諛的貴族文學，建設平易的抒情的國民文學；曰，推倒陳腐的鋪張的古典文學，建設新鮮的立誠的寫實文學；曰，推倒迂晦的艱澀的山林文學，建設明瞭的通俗的社會文學。』(四)他把貴族和國民，古典和寫實，山林和社會對立起來看，這就表現了他的急進的民主主義思想，這思想多少是受了社會主義思想感染或引導的。不過他却沒有明確地認識到文學的社會基礎和階級基礎，因而對他所提倡的那三種文學的具體內容究竟是什麼也就沒有指出，所以就顯得比較模糊籠統了。

錢玄同對於文學革命的主張，在當時是比較堅決的。他又是章炳麟的學生，對中國文字音韻之學有很高的造詣，因此他出馬攻擊封建文學，在當時影響就比較大，他反對封建文學的態度很徹底，曾提出『桐城謬種，選學妖孽』的口號，又曾反對胡適『不用典』的改良主義的解釋，他說：『凡用

典者，無論工拙，皆爲行文之疵病。』〔五〕他主張應該『認定白話是文學的正宗，正是要用質樸的文章去剷除階級制度裏野蠻款式，……對於腐朽的舊文學，應該極端驅除，淘汰淨盡，才能使新基礎穩固。』〔六〕他又極力提倡舊白話小說，如水滸傳、紅樓夢、儒林外史等。從這些主張裏面，可以看出他的急進的民主主義思想，也多少受了社會主義思想的感染。但他也仍然沒有認識到文學的社會基礎和階級基礎，他所說的『階級制度』也沒有明確的界說。不過他提倡舊小說，看出了水滸傳是寫『官逼民反』，聊齋是寓意『排滿』，從小說中看出政治意義與影響，在當時是很難得的。他又主張改革文字，攻擊舊劇，意見有的正確，有的也不免失之偏激，但他的勇猛堅決的態度，對文學革命的進展却是起了好的作用。

至於胡適則是代表當時右翼資產階級知識分子來參加文學革命運動的，他認爲文學革命運動只是白話文運動，或國語文學運動，根本沒有看到這個文學運動和革命運動的關係，和反帝反封建的關係。而他對文學革命的進行，也是動搖妥協的，在這運動起來之後，他還給陳獨秀一封信說：『此事之是非，非一朝一夕所能定……吾輩已張革命之旗，雖不容退縮，然亦不敢以吾輩所主張爲必是而不容他人之匡正也。』因此，他的文學主張基本上却是改良主義和形式主義的。

他的文學上的形式主義主張，在他討論文學革命的最初兩篇文章——文學改良芻議和建設的文學革命論〔七〕中便已經表現得很明顯，在這兩篇文章中他把他的意見歸納成爲『八不主義』：一、不作『言之無物』的文字；二、不作『無病呻吟』的文字；三、不用典；四、不用套語爛調；五、不重對偶——文須廢駢，詩須廢律；六、不作不合文法的文字；七、不摹仿古人；八、不避俗字俗語。這

『八不主義』只有第一第二兩條和內容有關，但也十分空泛籠統，沒有具體的思想內容；至於其餘六條，則全是屬於形式方面的。而在這形式方面，他的『革命』也是妥協的，不徹底的。例如他主張『不用典』，但却又說廣義之典可用，而『狹義之典，亦有工拙之別，其工者偶一用之，未爲不可』。那還主張個什麼『不用典』呢？此外如他在談新詩中也主張：『文學革命運動，不論古今中外，大概都是從文的形式一方面下手，大概都是先要求語言文字文體等的大解放。……這一次中國的文學革命運動，也是先要求語言文字和文體的解放。』這裏他把『內容決定形式』顚倒爲『形式決定內容』了。這完全是十足的形式主義者的論調。嚴格說來，胡適這種游移、動搖、妥協的文學上的形式主義和改良主義的主張，也實在和戊戌政變後梁啓超的意見相差無幾。這也就有力地說明了五四運動時原在文化界統一戰線中的胡適，後來爲什麼走向反動的原因了。

當時劉半農和周作人也發表了一些文章，提倡文學革命。劉半農寫有『我之文學改良觀』，主張『文言白話可暫處於對待之地位』，也是改良主義觀點。但他提倡廢止舊韵，主張寫無韵詩，改革應用文，提倡標點符號，這在當時都還是有進步意義的。周作人在抗日戰爭期間墮落到做了漢奸，其人實不足一道。他這時曾寫有人的文學一文，提倡人道主義的文學，後來又寫有一篇平民文學，提出了『平民』兩字，但這『平民』，誠如毛澤東同志所指出：『實際上還只能限於城市小資產階級知識分子，即所謂市民階級的知識分子。』〔八〕並不是指的工農羣衆。

伴隨着『文學革命』的提倡和討論，大家也開始注意到中國古代一些現實主義小說，例如：水滸、紅樓夢、金瓶梅、三國演義、西遊記、儒林外史等，並把它們提到文學正宗的地位，給了高度

評價，有力地打破了封建傳統觀念，這是一大歷史功勞。不過，也無容諱言，那時的一些提倡者對這些偉大作品，却也並沒有深刻的認識，即並沒有眞正認識到它們的現實主義精神和人民性。一部分人，例如胡適，不過僅僅認爲這些作品是用白話寫的緣故，所以加以提倡；而對其思想內容，則反而橫加誣衊，持着極端否定的態度。另一部分人雖也在一定程度上看出這些作品的政治意義，例如上面說過的錢玄同，但他們也沒有作深入的研究。這時，對我國這宗偉大文學遺產眞正作了深刻鑽研和系統分析的是魯迅，他在這一時期編著了一部中國小說史略，這是我國第一部小說史，從這以後，研究中國文學的人才開始注意並研究中國古代小說了。

## 三　文學革命運動的展開及其偏向

以上所述文學革命理論的討論和研究，大都是在五四運動以前，還只限於少數人之中，但通過一九一九年的五四運動，文學革命運動就獲得了羣衆基礎，得到了很大的開展。有人估計，一九一九年一年當中，至少出了四百種白話報，同時，也出現了一些新的雜誌和報紙副刊，如湘江評論、少年中國、星期評論、解放與改造、建設等，北京的晨報副刊，上海民國日報的覺悟、時事新報的學燈等，這些雜誌和副刊政治立場雖不完全相同，性質也不完全是純文學的，但却都刊有新文學作品，都是提倡新文化運動，採用白話文，因而也就推動了文學革命運動的開展。隨着新民主主義革命運動的潮流的激盪，文學革命運動的影響普遍到全國範圍了。

由於文學革命運動的展開，當時的國語運動也得到進一步的推進，西洋文學名著的翻譯以及民

歌、民謠的蒐集整理也得到了提倡，而這三者又反轉來幫助了文學革命運動的進展。國語運動在一九一三年就成立了國語讀音統一會，議定了注音字母，但當時不過把它當作識字教育運動看待，等到文學革命運動興起，倡導白話文，這就和『國語』結合了起來，兩者就起了互相推動的作用。西洋文學名著的翻譯，特別是俄羅斯文學和弱小民族文學的翻譯，當時倡導文學革命的人們也很注意這工作，一九一八年新青年四卷六期還出過易卜生專號。這時期雖然翻譯不多，但對當時文學革命運動還是有一定的影響的。民歌民謠和民間故事的蒐集整理，當時北京大學便很注意這事，一九一八年成立歌謠徵集處，後改爲歌謠研究會，並出有歌謠週刊，搜集了很多歌謠。這工作對於當時新詩很起了一些作用，像劉半農的新詩就有很多是有意模仿民歌的。

總起來看，五四運動時期文學革命主要內容，一般是以反對舊文學建立新文學爲主，這所謂『舊』，是指封建的內容和文言的形式，所謂『新』，是指反帝反封建的內容和白話的形式。但當時參加這一運動的人，意見也並不完全一致，像魯迅就對舊內容舊形式都堅決反對，並且是從反對舊內容出發；而胡適只是單純的形式主義觀點，認爲新文學就是白話文學。但不管他們意見如何分歧，對於反對舊文學提倡新文學這一原則却是一致的，因而不自覺的就形成文學上的一條統一戰線。但也正由於這分歧，等到文學革命運動發展到一定階段時，這個統一戰線就開始分化了。

如上所說，『五四』時期的文學革命運動是有着偉大的成績的，但是，也無容諱言，這運動也有其缺點，這主要的就是有一些人盲目崇拜西方資產階級文化，特別是對自己民族文學遺產採取了錯誤的完全否定的態度，只片面地看到民族遺產的封建性和落後性的一面，而沒有認識到這些遺產是

我們偉大民族的精神寶庫，其中蘊藏着不少具有豐富的人民性的偉大的現實主義作品。這現象在相當長的時期內曾經普遍地存在着，給後來的文學發展以有害的影響。關於這，毛澤東同志在論五四運動時曾經這樣指出：『五四運動時期，一班新人物反對文言文，提倡白話文，反對舊教條，提倡科學和民主，這些都是很對的。在那時，這個運動是生動活潑的，前進的，革命的。……揭穿這種老八股，老教條的醜態給人民看，號召人民起來反對老八股，老教條，這就是五四運動時期的一個極大的功績。……但五四運動本身也是有缺點的。那時的許多領導人物，還沒有馬克思主義的批判精神，他們使用的方法，一般地還是資產階級的方法，即形式主義的方法。他們反對舊八股，舊教條，主張科學和民主，是很對的。但是他們對於現狀，對於歷史，對於外國事物，沒有歷史唯物主義的批判精神，所謂壞就是絕對的壞，一切皆壞；所謂好就是絕對的好，一切皆好。這種形式主義地看問題的方法，就影響了後來這個運動的發展。』〔一九〕毛澤東同志這段話雖然是論五四運動，但也是文學革命運動的一個英明的總結。

## 第三節　文學革命理論的發展

### 一　中國共產黨的成立及其所領導的革命運動的高漲在文學運動上的反映

第一次世界大戰之後，帝國主義勢力更加緊了對中國的侵略，中國大資本家投入了帝國主義的

懷抱，封建勢力勾結了帝國主義，對中國人民進行了更高度的壓榨。更由於帝國主義國家之間的矛盾，因而各助中國封建軍閥，互相傾軋，造成封建軍閥之間的混戰局面。這樣，就使得當時封建勢力與帝國主義互相勾結的黑暗統治，更加厲害，更加殘酷。

在革命力量這一方面，由於五四運動促成了中國工人運動和馬克思列寧主義的結合，爲中國共產黨的成立作了準備。五四後一年，共產主義的小組在上海、北京、漢口、長沙、廣州、濟南、杭州等地成立起來。一九二一年七月一日，各地共產主義小組選出代表，在上海舉行第一次代表大會，通過了中國共產黨的第一個黨章，選舉了黨的中央機關，組成了中國共產黨。從此，在中國共產黨領導之下中國革命走上了新的階段。

黨在成立以後便集中力量領導了工人運動，經過一九二二年香港海員大罷工，一九二三年平漢鐵路工人『二七』大罷工，以至一九二五年『五卅』運動。這些工人運動規模一次比一次壯大，激盪起全國的革命高潮。另一方面，一九二三年，中共第三次代表會議討論與孫中山領導的國民黨建立統一戰線，一九二四年，孫中山接受中國共產黨的建議，改組了國民黨，並宣布了聯俄，聯共，扶植農工三大政策。在中共的倡議、領導和支持下，成立了廣東的革命政府，在全國發起了召集國民會議和廢除不平等條約的人民運動，而工人運動和農民運動也日益開展起來，替一九二六年的北伐戰爭軍事行動作了準備。

這樣的革命形勢反映到文化上的就是五四運動以來的文化界的統一戰線開始了第一次的分化。這就是如魯迅所說的『有的高陞，有的退隱，有的前進』了〔10〕。

共產主義知識分子李大釗等經過五四運動，已正式走向實際的革命工作中，一九二〇年，新青年雜誌遷到上海，改爲純粹政治性的刊物，對於文學革命事業的實際工作便無法兼顧了。

至於代表當時右翼的資產階級知識分子胡適，因爲看到當時廣大羣衆一天比一天覺悟起來，馬克思列寧主義有了廣泛的傳播，便開始恐怖動搖了。一九一九年，他就在每週評論上發表了一篇多研究些問題少談些主義，企圖阻止馬克思列寧主義的流傳。同時對文學革命運動也就不再熱心，並別有用心地提倡用資產階級實驗主義方法『整理國故』去了。

其他的文學革命戰士們，如錢玄同、劉半農等，也都沈默的沈默，轉向的轉向，原來的蓬勃的戰鬥熱情，曇花一現似地消失了。

這時只有魯迅和一批五四後湧現的革命的小資產階級知識青年仍然堅持着文學革命的陣地，在和反動的新舊封建勢力作着不妥協的鬥爭。特別是魯迅，愈戰愈强，給當時的影響也最大。

這些革命的小資產階級知識分子，在當時一方面身受封建黑暗統治的壓迫，一方面又受了中國共產黨領導的革命運動的影響，基本上都是有革命要求的。但是由於他們自身的階級限制，對無產階級力量還是認識不够，或竟是沒有認識到。因之，對於中國革命前途，乃至個人前途，就找不到正確的方向，從而感到苦悶。就在這樣思想情況之下，他們大批的從事了文學運動，用文學來作戰鬥武器，暴露當前封建社會的黑暗；同時也藉此發抒自己的苦悶心情。到『五卅』運動時期，無產階級的革命力量空前高漲，革命前途也日益顯著，推動了這批革命的知識分子，這時他們大部分開始認清了自己應走的道路，於是就參加到實際革命鬥爭之中，這樣，就使得新文學運動在質與量的

兩方面都有了大的發展。

## 二　魯迅對於這一時期的文學革命運動的領導以及文學研究會和創造社的文學主張

如上所說，『五四』以後，初期文學革命的戰士們，只有魯迅在堅持着文學革命的陣地，以文藝爲武器，英勇地向代表封建主義帝國主義勢力的官僚、買辦、『學者』、『名流』進攻，寫了許多戰鬥的小說和雜文。他那種徹底的不妥協的戰鬥精神，精湛的廣博的文學造詣，以及對青年的關懷和熱愛，大大鼓舞了並感動了當時的文學青年，他們熱情興奮地紛紛走到魯迅旗幟下來，在魯迅領導之下從事文學事業；因而使當時文學運動得到了進一步地開展。

魯迅這時仍然認定文學是改變國民精神的有力武器，文學是人民羣衆在鬥爭中發出的火光，同時又引導人民羣衆前進，文學本身就是戰鬥的，所以從事文藝的人，自己就必須也是一個戰士和鬪將。他在一九二五年曾這樣告訴當時青年：『文藝是國民精神所發的火光，同時也是引導國民精神的前進的燈火。……中國人向來因爲不敢正視人生，只好瞞和騙，由此也生出瞞和騙的文藝來，由這文藝，更令中國人更深地陷入瞞和騙的大澤中，甚而至於已經自己不覺得。世界日日改變，我們的作家取下假面，眞誠地，深入地，大胆地看取人生，並且寫出他的血和肉來的時候早到了；早就應該有一片嶄新的文場，早就應該有幾個兇猛的闖將。……沒有衝破一切傳統思想和手法的闖將，中國是不會有眞的新文藝的。』(三)

當時在魯迅的關懷和鼓舞之下，在北方就出現了一些文藝團體，其中影響較大和魯迅關係較多的是語絲社和莽原社。

語絲社成立於一九二四年，發行有語絲週刊，後來改爲半月刊，一九二七年移到上海，魯迅曾編過一個時期，不久即停刊。關於語絲社的性質，魯迅曾說過是：『任意而談，無所顧忌，要催促新的產生，對於有害於新的舊物，則竭力加以排擊——但應該產生怎樣的「新」，卻並無明白表示。』〔三〕這一基本認識也正和當時其他幾個主要的文藝團體一樣，都是對於封建勢力十分憤恨，而對於革命前途和無產階級的力量又認識不明確，這也是當時革命小資產階級一般情況。語絲社主要人物多半是新青年的舊人，如魯迅、錢玄同、周作人、林語堂等。他們的意見也並不一致，所以『五卅』以後，便起了分化，如魯迅便堅決地走向革命文學陣營，而林語堂和周作人或墮落成爲買辦，或竟做了漢奸。

莽原社成立於一九二五年，出有莽原週刊，後改爲半月刊。是當時一些文學青年在魯迅領導之下，感到需要一個富有戰鬥性的刊物和文學團體而成立的。因爲他們都是青年，革命要求比較强，希望藉文學來反抗舊社會的心情也更迫切，他們要求文學成爲攻擊舊社會的武器。但是由於那時革命形勢日益發展，革命浪潮已經澎湃全國，單純攻擊舊勢力而不能指出新方向的文學，已不能滿足革命青年的要求，加上一九二六年魯迅離開北京，沒有人領導，便停頓下去了。

從一九二一年到一九二五年，除魯迅在北京領導一些文藝青年堅持文藝戰線的鬥爭之外，在南方，主要的是在上海，也出現許多文藝團體，發表他們對於文學的主張，其中影響最大的是文學研

究會和創造社。

文學研究會是沈雁冰、鄭振鐸、耿濟之、王統照、葉紹鈞、許地山等十二人發起的，一九二一年一月在北京成立，後來又移到上海。

文學研究會成立時曾發表宣言，宣佈目的是：『其一曰聯絡感情，其二曰增進知識，其三曰建立著作工作之基礎。』這目的很像是個同業工會的組織。但其中也提出了一些對文學的意見，即反對舊時代的文學觀。宣言中認為舊時代那樣的『將文學當作高興時的游戲，或失意時的消遣的時期已經過去了』，因此，他們也曾經和代表這種文學觀的『鴛鴦蝴蝶派』和復古傾向作過戰鬥。這主張表面上好像只是消極的否定舊文學，但實際卻也有其積極意義，這意義據後來茅盾解釋，就是認為『文學應該反映社會現象，並討論及表現人生的一般問題』。[三]這顯然是現實主義的主張，但是反映什麼社會現象呢？表現什麼階級的人生呢？又站在什麼立場去反映去表現呢？這些問題，那時是沒有接觸到的。文學研究會組織很散漫，對文學的意見，大家也不一致，並且也沒有要求一致，如果有所謂一致的話，那麼恐怕就是上述的那一基本態度。

不過那時文學研究會中一些起着領導作用的人物的文學主張，卻是比較上述的基本態度要明確一些，系統一些的，這可以拿沈雁冰（茅盾）的意見作代表。沈雁冰在文學研究會成立以後寫過不少的文學論文，歸納他的意見，要點如下：首先，他主張文學應該反映時代反映社會，不應該逃避現實。文學應該『擔當喚醒民衆而給他們力量的重大責任』。[四]其次，他進一步指出應該反映怎樣的社會。他說：『我們現在的社會背景，是怎樣的社會背景？應該產生怎樣的創作？由淺處看來，現

在社會內兵荒屢見，人人感着生活不安的痛苦，眞可以說是亂世了。反映這時代的創作應該怎樣的悲慘動人呀？……總之，我覺得表現社會生活的文學是眞文學，是於人類有關係的文學，在被迫害的國度裏更應該注意這社會背景。』(二五)最後，他又指出不僅要表現在被迫害的國度的被損害者與被侮辱者，而且表現的態度不應該是純客觀的，應該『注意社會問題，愛被損害者與被侮辱者』。(二六)這些主張雖然沒有明確的階級觀點，但要求『愛被損害者與被侮辱者』，這在當時實是很進步的理論了。

沈雁冰的意見是可以代表文學研究會一部分進步會員的意見的。根據這一現實主義的文學主張，所以他們反對頹廢主義、唯美主義、感傷主義。他們『覺得現在文壇上太多了感傷的作品，這是件可慮的事』。(二七)同時他們也很注意介紹外國文學作品，翻譯了俄國、法國、北歐的許多名作家的著作，也經常介紹蘇聯文藝界情形，他們尤其注意被壓迫民族的文學，曾在小說月報出過被壓迫民族文學專號。他們的代表刊物有：小說月報，文學週報和文學旬刊等。

不過，如前所說，文學研究會同人對於文學的意見也並不是一致的，除上述的沈雁冰的意見而外，還有兩種不同的主張，例如：鄭振鐸曾在同一篇文章內，既主張『文藝的對象，應該是被侮辱與被踐踏者的血和淚』；但却又認爲『如果作者以教導哲學，宣傳主義爲他的目的……則文學也要有加上堅固的桎梏的危險』(二八)。這就表現了他思想上的矛盾。而周作人、冰心女士等，或者認爲應該有『與人脫離關係的藝術』；或者逃到唯心論的泥淖之中。這也就是後來文學研究會分化的思想根源，五卅運動以後，茅盾終於走向革命文學的陣營，鄭振鐸也克服了自己思想矛盾，堅持現實主

義的文學道路，而冰心女士却成爲資產階級作家，周作人竟更加逃避現實，脫離政治。但到這時候，文學研究會也就無形取消了。

創造社是一九二〇年左右幾個留日學生郭沫若、郁達夫、成仿吾、田漢、鄭伯奇等發起的，正式與社會相見，則是在一九二二年創造季刊出版的時候。

創造社初期的文學主張，雖然帶有浪漫主義的傾向，但基本上也還是現實主義的。創造季刊第二期編後餘談中說：『我們所同的，只是本着內心的要求，從事於文學活動。』表現內心要求，而不重視反映客觀現實生活，這就是浪漫主義的傾向。因此，他們是反對文學上的功利主義，重視表現自我，重視靈感和天才等等。但這只是他們的主張的一方面，而且不是主要的一方面，另一方面却是主要的，就是他們也主張文學應該『爲社會』、『爲人生』，例如成仿吾在新文學之使命文中，既主張文學要『除去一切功利打算』，但却又强調文學的時代使命，認爲『對於時代的虛僞與他的罪孽，我們要不惜加以炮火，……我們的時代已經被虛僞罪孽與醜惡充斥了！生命已經在濁氣之中窒息了！打破這現狀是新文學家的天職。』而在寫實主義與庸俗主義一文中，更明白地主張寫實主義。這兩種相反思想同時並存，看來好像很矛盾，其實並不奇怪，因爲在當時的中國的現實社會裏，『所謂「象牙之塔」一點沒有給他們準備着，他們依然是在社會桎梏之下呻吟着的「時代兒」』。(二九)生活在半封建半殖民地的中國社會裏，是沒有辦法不看一看這現實社會和人生的。所以創造社的文學主張雖然帶有浪漫主義的傾向，但基本上仍然是現實主義的。這也就是後來創造社之所以提倡革命文學的根源。

創造社的機關刊物有：創造季刊，創造週報，創造日，以及後來的洪水（一九二五年創刊）和創造月刊（一九二六年創刊）等。一九二九年，創造社被國民黨反動政府查封，一九三〇年中國左翼作家聯盟成立，創造社也就自動取消了。

文學研究會和創造社的文學主張，看來好像不同，但在本質上却是一致的，那就是這兩個團體的成員大都是革命的小資產階級知識分子，又都生活在中國的半殖民地半封建的社會裏面，因而都有着反帝反封建的革命要求，對當時封建黑暗統治和帝國主義的侵略都極端憤怒，並與之進行反抗鬥爭，但却也都沒有看到造成這黑暗社會的根源，對革命前途和廣大人民羣衆的革命力量也都認識不明確。在這一基本認識上和鬥爭目標上，這兩個團體是沒有什麼不同的。但從這基本認識出發，這兩個團體却又代表了當時革命的小資產階級知識分子兩種不同的傾向：文學研究會同人，一般說來，都經過五四運動的鍛鍊，接受了五四時代新文化思想，因而態度比較穩健，具有實事求是的精神，能够正視現實社會人生，所以傾向於現實主義。創造社的主要人物都是留日學生，他們沒有受到五四運動的鍛鍊，但在帝國主義國家受教育，對帝國主義的壓迫感受得比較眞切，因而對中國的封建黑暗統治也比較更爲痛恨，所以反抗情緒高，革命要求强，可是却不够冷靜。他們更多地接受了歐洲資產階級初期浪漫主義思想的影響，因而傾向於浪漫主義。也正由於兩種傾向的不同，他們之間便曾經有過一些矛盾，但基本認識和鬥爭目標既然沒有什麼差異，那麼這矛盾實際上就只是『文人相輕』的習氣的表現，就談不上什麼原則了。

總起來看，這一時期的文學革命運動由於有了大批的革命知識青年參加，運動得到了很大的開

展。在一九二一年以前，沒有獨立的文藝團體，也沒有純文藝刊物，新文學書籍出版的也很少；但一九二一年以後到五卅運動這一時期，據不完全統計，出現的文藝團體大小約有一百三十幾個之多，刊物約有一百種，新文學著作和翻譯約有千種左右，新文學陣營的力量較之初興起時要雄厚得多了。

## 三 革命文學理論的前奏

五四運動後，革命的小資產階級知識分子，一般說來，雖然一方面要求革命，一方面又找不到正確的革命道路，因而陷於彷徨苦悶，但在當時共產黨領導的日益高漲的革命運動中，馬克思列寧主義的思想傳播中，也必然要受一些影響和鼓舞，這表現在當時文學方面，便是開始出現了初步地從文學的社會基礎和階級基礎來分析討論文學的文章，這也就是第一次國內革命戰爭以後提倡的『革命文學』的前奏。

一九二三年五月，郭沫若在創造週報第三期上發表了一篇我們的文學新運動，其中便已透出『革命文學』的呼聲，他說：『我們反對資本主義的毒龍。我們反抗不以個性為根底的道德。我們反抗否定人生的一切既成宗教。我們反抗藩籬人生的一切不合理的畛域。我們反抗由以上種種所產出的文學上的情趣。我們反抗盛容那種情趣的奴隸根性的文學。我們的運動要在文學之中爆發出無產階級的精神，精赤裸裸的人性。我們的目的要以這生命的炸彈來打破這毒龍的魔宮。』要『反對資本主義的毒龍』，要『爆發出無產階級的精神』，這一口號的喊出，並不是偶然的。那時中國共產黨

成立已經兩年，在黨領導之下的各地革命運動正在蓬勃開展，就在這篇文章發表前三個月，即一九二三年二月，已經爆發了京漢鐵路工人爭自由、爭人權，反帝反軍閥的『二七運動』；同時，蘇聯的新經濟政策已經勝利成功，新興的無產階級文藝已經成為國際文壇注目的焦點；這口號便是在這樣的國內國際情況之下提出的。

和郭沫若這篇文章同時在創造週報第三期上發表的，又有郁達夫的一篇文學上的階級鬥爭，他這樣呼喊：『世界上受苦的無產階級者，在文學上社會上被壓迫的同志，凡對有權有產階級的走狗對敵的文人，我們大家不可不團結起來。』

當然，這些文章裏面的思想還是比較雜亂，基本上仍是屬於激進的個人主義的，文章裏面只是洶湧着個人的熱情，沒有看到廣大羣衆的力量，因此，也沒有指出文學和廣大羣衆的關係，只是一些熱烈的口號，而這些口號也嫌不夠明確，但無論怎樣，提出了這些口號，在當時文壇上仍是有着一定的積極意義的。

這以後，蔣光慈也寫了幾篇關於革命文學的文章，據錢杏邨後來說，他在新青年上曾發表過一篇無產階級革命與文化，一九二五年，在覺悟新年號上又發表過現代中國社會與革命文學，一九二四年辦過一個春雷週刊，專門提倡革命文學。

一九二三年，中國青年雜誌也發表過幾篇討論文學的文章，其中也有一些進步的理論，如惲代英主張新文學應該『能激發國民精神，使他們從事於民族獨立與民主革命的運動』。〔三〇〕要反對『八股』一樣無用的文字。秋士主張作家應該走進工人羣衆中去，認為『現在還沒有進煤窰的文學

家』，『是文學家的恥辱』。〔三一〕鄧中夏主張一個新詩人應該：『第一，須多做能表現民族偉大精神的作品』；『第二，須多作描寫社會實際生活的作品』；『第三，新詩人須從事革命的實際活動』。〔三二〕這些主張較之上面所說的郭沫若、郁達夫的意見就更要具體一些，切實一些了。

不過，所有這些文章發表以後，在當時却並沒有形成一個運動。這原因是：一方面由於當時革命運動雖然蓬勃高漲，但在全國範圍內還沒明朗地開展起來；另一方面在革命前夕，許多革命知識分子離開了文學參加了實際革命鬥爭。這樣，形成運動的條件就沒有具備，只是替後來革命文學運動做了一個準備工作。等到第一次國內革命戰爭後，革命文學運動便蓬勃開展，逐漸擴大到全國，而成爲中國新文學的主流了。

## 第四節　以魯迅爲首的文學革命陣營和封建文學及右翼資產階級文學的鬥爭

### 一　和封建文學的鬥爭

文學革命運動在一開始時就在共產主義思想領導之下，聯合一切可能的同盟軍，首先向封建文學進行猛烈地攻擊，尖銳地指出那些具有封建思想的古文家是『選學妖孽，桐城謬種』。

當時攻擊封建文學最徹底、最有力、最能制敵死命的是魯迅。一九一八年，他在新青年上發表

的後來收進熱風裏面的那些隨感錄，全都是攻擊封建文化和封建文學的文字：他攻擊那時的所謂『國粹派』道：『倘說：中國的國粹特別而且好；何以現在糟到如此情形，新派搖頭，舊派也嘆氣。』『保存我們，的確是第一義。只要問他有無保存我們的力量，不管他是否國粹。』〔三三〕他攻擊那時反對白話文的人這樣說：『做了人類想成仙；生在地上要上天；明明是現代人，吸着現在的空氣，却偏要勒派朽腐的名教，僵死的語言，侮蔑盡現在，這都是「現在的屠殺者」。殺了「現在」，也便殺了「將來」。——將來是子孫的時代。』〔三四〕此外，對於當時的『鴛鴦蝴蝶派』文人以及各種各樣的守舊派和一切封建文化代表，魯迅在那些隨感錄中都曾予以猛烈無情的攻擊，辛辣刻骨的諷刺，並具有絕大的說服力量。

與魯迅進行攻擊封建文學的同時，新青年同人公推錢玄同歸納了封建文人的許多荒謬見解，用一個王敬軒的假名給新青年編者去一封信，再由劉半農答覆，同時在新青年上發表出來，答覆中把那些荒謬見解駁斥得體無完膚，痛快淋漓地給以致命一擊。就是這樣，在魯迅和新青年同人的猛烈攻擊之下，封建古文家也就憑藉着反動政治力量來進行垂死反攻了。

這些封建古文家的反攻可以林紓為代表，他曾寫有論古文之不當廢和論古文白話之相消長兩篇文章，又寫信給當時北京大學校長蔡元培，都是擁護封建禮教和反對白話文的，但却都說不出正當理由，只是力竭詞窮的嘶喊。蔡元培也曾復了他一封信，義正詞嚴地予以駁斥。林紓無可奈何，於是便一方面進行無聊的謾罵，一方面便企圖挑動封建軍閥用武力來制止白話文了。

當時反對文學革命運動的還有嚴復以及北京大學一些守舊的教員和學生，嚴復在當時沒有發表

什麼長篇大論的文章，只是後來在一些書札中旁敲側擊地認爲反對文言提倡白話，是『遺棄周鼎，寶此康瓠』，却也不能說出更多的理由來。

林紓對文學革命運動的反攻是一九一九年二三月間的事。過了幾個月，五四運動就爆發了，這運動給當時北洋軍閥一個沉重的打擊，使得他們手忙脚亂，用全力來對付這運動還感到應接不暇，於是對文學革命的壓迫，自然就更顧及不上。林紓等失去了政治上的依靠，也就不再叫嚣了。

五四運動後，隨着帝國主義的再來，與軍閥統治的加强，封建文學對文學革命運動又採取了一種新的攻勢，這就是『學衡雜誌派』和『甲寅雜誌派』的活動。

學衡於一九二一年在南京創刊，主要人物爲梅光廸、胡先驌、吳宓等。梅光廸寫有評提倡新文化者，胡先驌寫有中國文學改良論，吳宓寫有論新文化運動，都是反對新文學，擁護舊文學的。他們的意見也超越不出林紓等人主張的範圍，實際上並沒有發生什麼作用。

甲寅雜誌創刊於一九二五年，是反動官僚北洋軍閥政府的司法總長兼教育總長章士釗辦的，他是想借反動政治力量來攻擊新文學，寫有評新文化運動、評新文學運動等文章，所持理由仍不外是林紓和『學衡派』的一套爛調。但這時已是第一次國內革命戰爭前夕，這些爛調更不會引人注意了。

對這種封建文學復古運動的再起，當時文學革命陣營中都曾予以反擊，例如茅盾寫有四面八方的反對白話聲，鄭振鐸寫有新與舊，成仿吾寫有讀章氏新文化運動，郁達夫寫有駡甲寅十四期評新文化運動。但其中攻擊得最尖銳，最有力，最能制敵死命的仍是魯迅。

對於『學衡派』，魯迅有估學衡一文，裏面列舉他們的文字不通之處，最後這樣指出：『可惜的是於舊學並無門徑，並主張也還不配。倘使字句未通的人也算是國粹的知已，則國粹更要慚惶煞人！「衡」了一頓，僅僅衡出了自已的銖兩來，於新文化無傷，於國粹也差得遠。我所佩服諸公的只有一點，是這種東西也居然會有發表的勇氣。』（三五）魯迅這樣的『以子之矛，攻子之盾』的迎頭一擊，『學衡派』也就被打得窘態畢露，只好啞口無言了。

對於『甲寅派』，魯迅在答KS君中，指出了章士釗的文章中連成語也用不清楚，如『每下愈況』之類，最後這樣說：『倘說這是復古運動的代表，那可是只見得復古派的可憐，不過以此當作訃聞，公佈文言文的氣絕罷了。』（三六）

魯迅的話是完全正確的，歷史的進展，規定了封建文學復古運動只是『氣絕』前的廻光返照而已。

## 二　和右翼資產階級文學的鬥爭

五四運動以後，封建文學的復古運動，既是『氣絕』前的廻光返照，已經毫無力量，不堪一擊；但這時却出現了另一股新的逆流，那就是從五四運動陣營中分化出去的右翼資產階級的『現代評論派』。

五四運動後，代表資產階級右翼的胡適，開始在政治上表現了反動性，先後辦有努力週報和讀書雜誌，主張『好人政府』和『整理國故』。一九二五年又創刊現代評論，在中國共產黨領導的革

命運動高漲的時候，他們公開地支持段琪瑞軍閥反動政府，反對學生運動，反對中國共產黨。這派主要人物除胡適外，還有陳西瀅、徐志摩等。

現代評論的反動性質和林紓、學衡、甲寅等派是有着本質上的不同的。因爲『這一次已經不是國故和新文化的分別，而是新文化內部的分裂：一方面是工農民衆的陣營，別方面是依附封建殘餘的資產階級。這新的反動思想，已經披了歐化，或所謂五四化的新衣服』。而這又是由於『舊的衛道先生們漸漸的沒落了，於是需要在他們這些僵尸的血管裏，注射一些「歐化」的西洋國故和牛津、劍橋、哥倫比亞的學究主義，再加上一些洋場流氓的把戲，然後僵尸可以暫時「復活」，或者多留幾年「死尸的生命」』。(三)

這些復活的僵尸歐化紳士們，在五卅運動的時候，說『打倒帝國主義』的口號是『分裂與猜忌的現象』（徐志摩）。說中國人喊『打，打，宣戰，宣戰』，是『這樣的中國人，呸』！這意思就是說中國人應該被外國人打而不做聲（陳西瀅）。他們在『三一八』之後，立刻就說『執政府前原是「死地」……羣衆領袖應負道義上的責任』。這些言論十足地表現出買辦階級的一副卑鄙無恥的奴才面孔。

對於這些反動賣國言論予以致命打擊的是魯迅，他指出這些傢伙是『媚態的貓』，是『比他主人更嚴厲的狗』，是『吸人的血還要預先哼哼地發一通議論的蚊子』，是『嗡嗡地鬧了半天，停下來舐一點油汗，還要拉上一點蠅矢的蒼蠅』。魯迅又更形象地把這些幫兇的奴才——歐化紳士們比爲山羊，這山羊是牧人養着不殺，作爲領導胡羊之用的，『頸子上還掛着一個小鈴鐸，作爲知識階級的徽

章……能領了羣衆穩妥平靜地走去，直到他們應該走到的所在。……這是說：雖死也應該如羊，使天下太平，彼此省力』。〔三八〕魯迅當時曾寫下很多這樣猛烈地攻擊『現代評論派』的文章，後來都收到華蓋集和續編裏，這些文章看來好像都是攻擊某幾個歐化紳士，但實質上，這某幾個歐化紳士是代表了當時那一羣類型的，是可以當作普通名詞來看的。

這一羣歐化紳士在他們政論刊物上，每期也都附有文學作品，後期的北京晨報副刊和詩鐫都是徐志摩主編的。他們在文學上也和他們在政治上一樣的反動，他們披着五四新文化的外衣，也使用白話來寫文，但實質上不但沒有反帝反封建的氣息，倒是表現了對帝國主義的崇拜和對封建社會的留戀。對於這一文學上反動傾向進行鬥爭的，也只有魯迅，他對徐志摩的詩和文章都曾予以無情的諷刺和批判。

『現代評論派』的反動傾向，當時除魯迅以外，很少有人和他們進行鬥爭，這是由於『當五卅時期，一般人，甚至革命者的思想，都在「一致對外」的口號之下，多多少少忽略了國內的階級鬥爭的同時開展』〔三九〕的緣故。那時只有魯迅銳敏地看出了這一反動傾向，並堅決和他們進行了鬥爭，這在那時思想界文藝界都是一件大事。

但也正由於這鬥爭幾乎是魯迅一人在孤軍作戰，沒有展開大的陣勢，以致這些歐化紳士們到後來又依附了新的反動勢力——國民黨反動政府，產生了『新月派』等反動文學集團，繼續與革命文學爲敵，繼續成爲現代文學的逆流，因而在左聯時期，又和他們展開了第二次鬥爭。

〔一〕毛澤東選集第二卷。

〔二〕同〔一〕。

〔三〕同〔一〕。

〔四〕新青年第二卷第一號。

〔五〕同〔四〕第四卷第四號。

〔六〕同〔四〕第五卷第五號。

〔七〕同〔四〕第三卷第三號。

〔八〕同〔六〕第四號。

〔九〕同〔一〕。

〔一〇〕論小說與羣治之關係。

〔一一〕墳。

〔一二〕南腔北調集：自選集自序。

〔一三〕新文學大系小說二集導言。

〔一四〕新青年第二卷第六期。

〔一五〕寄陳獨秀。

〔一六〕新青年四卷二期：嘗試集序。

〔一七〕新青年第二卷第五期及第四卷第一期。

〔一八〕新民主主義論。

〔一九〕毛澤東選集第三卷：反對黨八股。

〔二〇〕同〔十一〕。

〔二一〕墳：論睜了眼睛看。

〔二二〕三閒集：我和語絲的始終。

〔二三〕新文學大系小說一集導言。
〔二四〕大轉變時期何時來呢。
〔二五〕社會背景與創作。
〔二六〕自然主義與中國現代小說。
〔二七〕沈雁冰：什麼是文學。
〔二八〕新文學觀的建設。
〔二九〕鄭伯奇：中國新文學大系小說三集導論。
〔三〇〕中國青年第八期：八股。
〔三一〕告研究文學的青年。
〔三二〕貢獻於新詩人之前。
〔三三〕熱風：隨感錄三十五。
〔三四〕熱風：隨感錄五十七。
〔三五〕熱風。
〔三六〕華蓋集。
〔三七〕瞿秋白：魯迅雜感選集序言。
〔三八〕華蓋集續編：一點比喻。
〔三九〕同〔三七〕。

# 第二章　左翼文學運動（上）——以魯迅爲旗手的中國左翼作家聯盟的活動及革命文學理論的進展和鬥爭

## 第一節　革命運動的深入和革命文學運動

### 一　第一次國內革命戰爭和革命營壘的分化

自從一九二一年中國共產黨成立以來，中國人民在中國共產黨的領導與組織之下，展開了全國範圍的工人運動、農民運動和青年運動，在各地進行了轟轟烈烈的反帝反封建的鬥爭。使革命得到空前的發展與勝利。一九二六年，中國共產黨領導全國人民開始進行偉大的第一次國內革命戰爭，在全國的工農羣衆和革命知識分子的全力支援的基礎之上，以及偉大的友邦蘇聯的援助，戰爭迅速地取得了勝利。但是，就在這勝利的緊要關頭，由於當時的同盟者國民黨反動集團和大資產階級在一九二七年叛變了這個革命；再由於中國共產黨內以陳獨秀爲代表的右傾投降主義路線在黨的領導機關中佔了統治地位，以致當反動派回頭向人民反噬的時候，中國共產黨不能迅速有效的領導組織人民去抵抗，使得這個革命終於失敗了。

失敗以後，國民黨反動集團便正式露出了本來的猙獰面孔，大規模屠殺共產黨員、工農羣衆和革命青年，竟公開宣稱『寧可枉殺三千，不可輕放一個』。後來據紅色中國救濟總會統計，在一九二七年到二九年三年之中，被國民黨反動集團屠殺的共產黨員和革命羣衆約四十五萬人之多。

這時中國共產黨首先淸算了陳獨秀的投降主義的錯誤。同時領導了八月一日的南昌起義，以及各地的秋收起義和廣州起義，高舉革命大旗，繼續進行鬥爭。九月，毛澤東同志將湖南、江西邊界秋收起義的工農武裝編爲工農革命軍第一軍第一師，到達井岡山，建立了革命根據地，展開游擊戰爭，進行土地革命。開始第二次國內革命戰爭。

這是第一次國內革命戰爭後中國革命的新局面。這局面據毛澤東同志分析是：『革命營壘中發生了變化，中國大資產階級轉到了帝國主義與封建勢力的反革命營壘；民族資產階級也附和了大資產階級；革命營壘中原有的四個階級，這時只剩下了三個，剩下了無產階級、農民階級和其他小資產階級（包括革命知識分子），所以這時候，中國革命就不得不進入一個新的時期，而由中國共產黨單獨地領導羣衆進行這個革命。』（一）

## 二　文學運動的新陣線的形成

第一次國內革命戰爭以後革命營壘中的變化在新文學方面的反映，是和政治上一樣，也起了巨大的分化，這就是五四以來參加了文學界統一戰線的資產階級知識分子跟着中國資產階級轉到了反革命營壘，文學界統一戰線中只剩下了兩部分人——無產階級知識分子和革命的小資產階級知識分

子，而由中國共產黨單獨地領導這個文學運動前進。

在第一次國內革命戰爭中，有很多革命的知識分子參加了這個戰爭，經受了革命戰爭的鍛鍊，已經成爲具有無產階級革命思想的知識分子了。戰爭失敗後，這些人一部分隨着革命力量深入到農村，另一部分人遭受了反動派的屠殺，還有一部分人仍留在城市中，借着各種各樣的掩護，在中國共產黨領導之下，配合黨的政策，在文學陣地上，布置新的戰線，以文學爲武器，堅持戰鬥。

當時革命的小資產階級知識分子一方面由於他們本有革命要求，對國民黨反動統治是反對的；另一方面他們對革命的認識仍還不够清楚，對中國共產黨的政策不能完全了解。於是在革命遭受挫折之後，便以文學爲出路，用文學作爲向舊社會戰鬥的工具。

這兩部分人當時就在中國共產黨領導下，在文學陣地上展開了新的鬥爭。由於這些無產階級知識分子在革命運動中接受了馬克思列寧主義的革命理論，便把它應用到文學上來，提出了『革命文學』這一口號，使文學運動和革命運動自覺地結合了起來。因此，文學運動在第一次國內革命戰爭以後，不但沒有消沈，相反地，發展得更壯大，躍進到更高的階段了。

首先提出『革命文學』口號的是上述兩部分人組成的文學社團——創造社和太陽社。

創造社在五卅運動前後即已逐漸趨向革命，郭沫若、成仿吾等並參加了第一次國內革命戰爭。革命失敗後，他們又回到上海重新從事文學運動。這時又增加了一批從革命戰線退下來的生力軍，如李初梨、馮乃超、彭康等。他們都是接受了無產階級思想的知識分子。出版的刊物除一九二五年創刊的創造月刊和洪水仍繼續發行外，又新出有文化批判。

太陽社是蔣光慈，錢杏邨幾個人組成的，他們也參與過革命運動，基本上也接受了無產階級思想。一九二八年一月，他們出版了太陽月刊。

革命文學通過這些刊物的提倡，便正式地熱烈地展開了討論。

## 三　革命文學的理論及其偏向

遠在一九二三年，郭沫若的我們的文學新運動一文中已有了革命文學的萌芽。一九二六年，郭沫若到了廣東，參加了實際革命鬥爭，就在這年五月間，他在創造月刊第三期發表了一篇革命與文學。他要求作者『要把自己的生活堅實起來』，『應該到兵間去，民間去，工廠間去，革命的漩渦中去』。指出『我們所要求的文學，是表同情於無產階級的社會主義的寫實主義的文學』，同時他又發表了文藝家的覺悟，成仿吾也發表了革命文學與它的永遠性，其論點和文學與革命大致相同。在這些文章中，對於革命文學理論還沒有全面的系統的提出，同時由於大家都參加了實際革命鬥爭，也沒有展開討論。

革命失敗後，文學運動的新的戰線逐漸形成，一九二八年一月，成仿吾發表了從文學革命到革命文學一文，其中接觸到了文學和社會發展的關係、作家的世界觀、革命文學的創作方法、以工農大衆爲對象等問題，算是比較全面系統的明確了革命文學的理論。接着就展開了討論，蔣光慈、錢杏邨、李初梨、馮乃超等都發表了很多文章。

經過這次討論，革命文學理論更明確了，歸納起來，要點如下：第一是關於文學的階級性問

題。他們根據馬克思列寧主義基本觀點，肯定了文學的階級性，肯定了文學是階級鬥爭的工具，肯定了文學應該服從政治和革命的要求。第二是關於作家的世界觀問題。他們認爲革命文學作者應該克服小資產階級根性，努力獲得無產階級意識、馬克思列寧主義的世界觀、唯物辯證法的方法，參加革命行動。創作無產階級革命的文學，宣傳無產階級革命意識，促進無產階級革命運動。把今後的文學運動推進一步，從文學革命到革命文學。第三是關於革命文學的對象問題和作家體驗生活的問題，他們認爲對象應該是工農大衆，作家應該體驗工農大衆的生活。把革命文學推廣到工農羣衆中去。第四是關於革命文學的形式問題。他們認爲革命文學對象既然確定是工農大衆，那麽革命文學的形式就一定要淺顯通俗，要能爲工農大衆所理解，所接受。要用接近工農大衆的用語，文句應該通俗化，應該反映工農的意識。(二)

以上四點是革命文學理論的要點，其中大部分基本上還是對的，因此對當時文學運動起了很大的推動作用。但問題雖然初步提出了，却沒有進行深入討論，有些問題也沒有得到解決。這原因就是由於這理論產生了偏向。

這偏向首先是由於提倡者都還沒有克服自己的小資產階級的缺點，教條地去理解馬克思列寧主義，不能很好地把它和中國革命的實際結合起來，對革命認識還很模糊。更沒有認淸中國文學運動當前主要任務，沒有理解建立文藝上統一戰線的重要性，於是機械地理解無產階級革命文學，完全否定了當時的一些革命的民主主義作家。

這一認識上的偏向，表現在行動上的便是對魯迅和茅盾的批評，他們錯誤地認爲魯迅『是資產

階級代言人』，是『封建餘孽』，說他的作品是『有閒階級無聊的作品』，是『中傷革命』，對於茅盾則說『他的意識仍然是資產階級，對無產階級是反對的』。這些認識和批評是完全不符合當時魯迅和茅盾的實際情況的。把魯迅和茅盾當作革命文學的敵人，這在當時無異於削弱革命文學陣營的力量，這是一個嚴重的錯誤。這錯誤產生的原因，除了由於機械地理解無產階級文學而外，也還有如瞿秋白所說的『文人的小集團主義』思想在作祟。

其次是沒有認識到作家思想改造的重要性，更不知道思想改造是一件長期的，艱鉅的和細緻的工作，他們錯誤地認爲階級的『轉變』是很容易的事。『不怕他昨天還是資產階級，只要他今天受了無產者精神的洗禮，他的作品就是普羅列塔利亞的文藝』。而這所謂『洗禮』，就是『努力獲得辯證法的唯物論』(三)，只强調觀點而不重視把觀點很好地與實際生活結合起來，這當然不是現實主義的精神。

這一理解的錯誤，表現在當時創作實踐上，也產生了偏向，大家以爲只要按照『唯物辯證法的方法』來寫就行，不去改造自己思想感情，不去仔細分析現實事物，只是按着唯物辯證法的公式去主觀想像，於是便出現許多『公式主義』的作品，寫出的現實並不是眞的現實，寫出的工農兵，那就像毛澤東同志所說的：『衣服是工農兵，面孔却是小資產階級。』(四)

革命文學理論由於這兩點偏向，因而所提出的問題有很多也就無法得到解決。例如他們提出要獲得無產階級世界觀，要體驗工農大衆生活，要作品大衆化等，要解決這些問題必須有一個先決條件，那就是作家本身的思想改造，必須在思想改造的基礎之上，無產階級世界觀才有獲得的可能，

工農大衆的生活才能體驗深入，作品才能大衆化，否則，不可避免的要流於空談和教條，問題是無法得到解決的。

## 四　魯迅對於革命文學的態度和意見

魯迅對革命文學，始終沒有反對過，在創造社攻擊他的時候，他雖然也曾經寫過文章來反駁，但他的態度並不是反對革命文學，正如畫室所說：『我們在魯迅的言行裏，完全找不出詆毀整個革命的痕迹來，他至多嘲笑了革命文學的運動（他也並沒有嘲笑革命文學本身），嘲笑了追隨者中個人的言論與行動。』(五)

相反地，魯迅這時對革命文學的認識，較之那些革命文學提倡者還要認識得深刻徹底，而在那次論爭中他倒是盡了『浪漫蒂克革命家的諍友』(六)的責任，例如他在一九二七年就曾說過：『我以爲根本問題是在作者可是一個「革命人」，倘是的，則無論寫的是什麼事件，用的是什麼材料，即都是「革命文學」。從噴泉裏出來的都是水，從血管裏出來的都是血。「賦得革命，五言八韻」，是只能騙騙盲試官的。』(七)魯迅這見解較當時的那些革命文學提倡者就要深刻得多了，他已經明確地指出參加實際革命鬥爭，以及思想感情和革命鬥爭相融合，是一個革命作家的先決條件。這時革命文學運動還沒有正式展開，等到展開以後，提出了文學應該爲革命政治服務，這也是魯迅在『五四』時代就肯定了的。但他這時却進一步認爲文學不僅應該爲革命政治服務，還一定要服務得好，所以他指出革命文學應該『先求內容的充實和技巧的上達，不必忙於挂招牌』。又說：『我以爲一切

文藝固是宣傳，而一切宣傳却並非全是文藝，這正如一切花皆有色（我將白也算作色），而凡顏色未必都是花一樣。革命之所以於口號、標語、佈告、電報、教科書……之外，要用文藝者，就因爲牠是文藝。』(八)這種見解也不是當時那些革命文學提倡者所能見到的。由於當時那些革命文學提倡者多半是小資產階級出身，這個不穩定的階級地位，決定了他們當時政治立場的不穩定，因而對於事物不能有明確的認識，見解時常有些模糊、朦朧，魯迅針對着這一缺點，曾經借着分析他們所辦的一些刊物予以批評，他說：『然而各種刊物，無論措詞怎樣不同，都有一個共通之點，就是：有些朦朧。這朦朧的發祥地，由我看來，……也還在那有人愛，也有人憎的官僚和軍閥。和他們已有瓜葛，或想有瓜葛的，筆下便往往笑迷迷，向大家表示和氣，然而有遠見，夢中又害怕鐵錘和鐮刀，因此也不敢分明恭維現在的主子，於是在這裏留着一點朦朧。和他們瓜葛已斷，或則並無瓜葛，走向大衆去的，本可以毫無顧忌地說話了，但筆下即使雄糾糾，對大家顯英雄，會忘却了他們的指揮刀的傻子是究竟不多的，這裏也就留着一點朦朧。於是想要朦朧而終於透漏色彩的，想顯色彩而終於不免朦朧的，便都在同地同時出現了。』(九)革命文學論爭結束後，魯迅曾把這個運動作了一個很深刻的分析，他說：『那時革命文學運動，……未經好好的計劃，……對於中國社會，未曾加以細密的分析，便將在蘇維埃政權之下纔能運用的方法，來機械地運用了。』(一〇)這分析是極其中肯，極其正確的。

至於茅盾，當時也並沒有反對革命文學，並認爲革命文學的理論基本上還是對的。他不贊成的只是那些『既不能表現無產階級的意識，也不能讓無產階級看得懂』的革命文學作品。(一一)

但這次論爭却推動了魯迅更進一步深入研究馬克思列寧主義的文藝理論，他自己曾說：『我有一件事要感謝創造社的，是他們「擠」我看了幾種科學底文藝論，明白了先前的文學史家說了一大堆，還是糾纏不淸的疑問。並且因此譯了一本蒲力漢諾夫的藝術論，以救正我——還因我而及於別人——的只信進化論的偏頗。』〔二〕這正是魯迅偉大的地方，他由進化論走向階級論，無條件的接受了馬克思列寧主義的思想和文藝理論，並堅決爲之奮鬥，終於成爲『無產階級和勞動羣衆的眞正友人以至於戰士。』〔三〕

這次論爭對於茅盾也有好的影響，這以後，他的立場就比較更明確，寫的作品如子夜、春蠶等，就比蝕要進步多了。

這次論爭雖然有些偏向，但其性質是革命文學內部的思想鬥爭，經過論辯，就使得革命文學理論向前推進了一步，引導到深入的研究，給後來革命文學新陣營——中國左翼作家聯盟的成立作了理論上的準備，正如瞿秋白所分析：『眞正的革命文藝思想正在這一時期開始深入的發展。在這新階段上，革命文藝思想經過內部的鬥爭而逐漸形成新的陣營，這種不可避免的鬥爭提出了新的問題，這已經不是父與子間的問題，也不僅是暴露指揮刀後的屠伯們的問題，這是關於革命隊伍的戰略的論爭。』〔四〕

至於論爭的偏向，到一九三〇年籌備左聯成立時，大家也作了自我檢討，認爲這次論爭有四點應當指摘：（一）小集團主義乃至個人主義；（二）批判不正確，即未能應用科學的方法及態度；（三）過於不注意眞正敵人，即反動的思想集團以及普遍全國的遺老遺少；（四）獨將文學提高，

而忘却文學的助進政治運動的任務，成爲爲文學而文學的運動。〔一五〕

## 第二節 以魯迅爲首的中國左翼作家聯盟的成立及其和反動政治的鬥爭

### 一 土地革命運動的勝利和日本帝國主義發動『九一八』事變

第一次國內革命戰爭失敗後，毛澤東同志領導革命深入農村，建立了革命根據地，發動羣衆，展開了游擊戰爭。這戰爭由於毛澤東同志的正確領導，很快地取得了發展和勝利，到一九三〇年秋天，就建立了十五個革命根據地，散佈在江西、湖南、湖北、廣西、廣東、福建、安徽、河南等省，每個根據地佔有一縣到數縣不等。正式紅軍有十三個軍，六七萬人，到一九三一年竟達十萬以上。在這些根據地中，中國共產黨領導農民羣衆進行了大規模的土地改革，一九三一年十一月在江西瑞金成立了工農民主中央政府，毛澤東同志被選爲主席。另一方面，工農紅軍在毛澤東同志親自領導下，在一九三〇年到一九三三年四年之中，粉碎了蔣介石反革命對革命根據地的四次進攻。

在蔣介石反革命方面則是厲行殘酷的反動統治，鎮壓人民民主運動，屠殺共產黨員和革命羣衆。一九三五年十一月，清華大學等十一校的救亡通電稱：從一九二七年以來，『青年之遭殺戮者，報紙記載至三十萬人之多，而失蹤監禁者更不可勝記，殺之不快，更施以活埋；禁之不足，復加以毒刑。地獄現形，人間何世。』這裏所說的還只是被屠殺的青年，如果把工農革命羣衆都計算在內，

從一九二八年以後四五年間，直接被殺害的最少也在一百萬人以上。

就在工農紅軍革命力量繼續壯大，蔣介石厲行法西斯恐怖統治的這個時候，一九三一年，日本帝國主義發動了企圖獨佔中國的『九一八』事變。由於蔣介石依靠帝國主義進行反對工農紅軍的內戰，堅持不抵抗的賣國政策，日本迅速地佔領了東北全境，一九三二年一月，又進攻上海，一九三三年，佔領熱河和察哈爾的北部，一九三五年，佔領河北的東部。在日本侵略者進攻中國以後，中國共產黨首先主張武裝抵抗，並領導了和積極參加了全國人民的抗日運動和東北人民的抗日游擊戰爭。代表了全國人民的要求，獲得了全國人民的擁護。

總起來說，這一時期，就如毛澤東同志所指出：『是一方面反革命的「圍剿」，又一方面爲革命深入的時期。這時有兩種反革命的「圍剿」：軍事「圍剿」和文化「圍剿」。也有兩種革命深入：農村革命深入和文化革命深入。』〔六〕

## 二 中國左翼作家聯盟的成立及其理論綱領和任務

毛澤東同志所說的『文化革命的深入』，其中一種就是中國共產黨領導的以魯迅爲首的中國左翼作家聯盟的成立，及其革命文學活動。

革命根據地的不斷擴大，工農紅軍一再粉碎蔣介石的進攻，工農民主政權的成立，——這一革命勝利的高潮，鼓舞了全國人民的革命意志和信心，是左聯成立的一個主要因素，其次呢，一九二八年以來，馬克思列寧主義科學理論和蘇聯的文藝理論的介紹，以及那次革命文學理論的討論，給左

聯的成立作了理論上的準備。第三是經過那次革命文學的討論，整頓了自己的隊伍，明確了革命戰略，大家都感到迫切需要在同一目標之下緊密地團結起來，和共同的敵人作鬥爭。由於以上三個原因，促成了左聯的成立。

一九二九年冬天，在上海，以魯迅爲首的一些革命作家便進行左聯成立的醞釀工作，一九三〇年二月開始籌備，三月二日正式成立。參加的人有：魯迅、茅盾、郁達夫、沈端先、畫室（馮雪峯）、錢杏邨、蔣光慈、馮乃超、田漢、柔石等五十餘人，當天到會的有魯迅等四十餘人。大會通過了理論綱領，這綱領全文如下：

社會變革期中的藝術，不是極端凝結爲保守的要素，變成擁護頑固的統治之工具，傾向進步的方向勇往邁進，作爲解放鬥爭的武器。也只有和歷史的進行取同樣的步伐，藝術才能够煥發牠的明耀的光芒。

詩人如果是預言者，藝術家如果是人類的導師，他們不能不站在歷史的前線，爲人類社會的進化，淸除愚昧頑固的保守勢力，負起解放鬥爭的使命。

然而，我們並不抽象的理解歷史的進行和社會發展的眞相。我們知道帝國主義的資本主義制度已經變成人類進化的桎梏，而其『掘墓人』的無產階級負起其歷史的使命，在這『必然的王國』中作人類最後的同胞戰爭——階級鬥爭，以求人類徹底的解放。

那麼，我們不能不站在無產階級的解放鬥爭的戰線上，攻破一切反動的保守的要素，而發展被壓迫的進步的要素，這是當然的結論。

我們的藝術不能不呈獻給『勝利不然就死』的血腥的鬥爭。

藝術如果以人類之悲喜哀樂爲內容，我們的藝術不能不以無產階級在這黑暗的階級社會之『中世紀』裏面所感覺的感情爲其內容。

因此，我們的藝術是反封建階級的，反資產階級的，又反對『失掉社會地位』的小資產階級的傾向。我們不能不援助而且從事無產階級藝術的產生。

我們的理論要指出運動之正確的方向，並使之發展，常常提出新的問題而加以解決，加緊具體的作品批評，同時不要忘記學術的研究，加强對過去藝術的批判工作，介紹國外無產階級藝術的成果，而建設藝術理論。

我們對現實社會的態度不能不參加世界無產階級的解放運動，向國際反無產階級的反動勢力鬥爭。〔七〕

這綱領後面還附了一個行動綱領和工作方針，行動綱領的要點是：『（一）我們文學運動的目的，在求新興階級的解放；（二）反對一切對我們的運動的壓迫。』工作方針是：『（一）吸收國外新興文學的經驗，及擴大我們的運動，要建立種種研究的組織；（二）幫助新作家之文學的訓練，及提拔工農作家；（三）確定馬克思主義的藝術理論及批評理論；（四）出版機關雜誌及叢書小叢書等；（五）從事產生新興階級文學作品。』

大會選出了常務委員會，並通過成立『馬克思主義文藝理論研究會』、『國際文化研究會』、『文藝大衆化研究會』，發生左翼文藝的國際關係，發動左翼藝術大同盟的組織，確定各左翼雜誌的計劃等十七件提案。〔八〕

魯迅在大會上發表了對於左翼作家聯盟的意見的演說，這是一篇具有歷史意義的文件。他在這

文件中指出左聯今後應該注意的事項是：『第一，對於舊社會和舊勢力的鬥爭，必須堅決，持久不斷。舊社會的根柢原是非常堅固的，新運動非有更大的力不能動搖牠什麽。並且舊社會還有牠使新勢力妥協的好辦法，但牠自己是決不妥協的。』第二是『戰線應該擴大』。第三是『應當造出大羣的新的戰士』。第四是『聯合戰線是以有共同目的爲必要條件』，『如果目的都在工農大衆，那當然戰線也就統一了。』（九）

另外他又針對着當時文學運動的實際情況和缺點，生動具體地提出了大家應該警惕和注意的地方，這些當在下節詳細敘述。

左聯成立以後，便在黨所領導的中國左翼文化總同盟（當時簡稱文總）領導之下，並完全信任了魯迅的領導，開展了工作，當時文總所領導的進步文化團體並不只左聯一個，例如還有社會科學作家聯盟，新聞記者聯盟，電影員聯盟等。但左聯由於得到魯迅的領導，陣容聲勢就更爲浩大，各重要地區都建立了分部，而成爲文總的主力軍。

一九三一年十一月，左聯執行委員會決議了一項『中國無產階級革命文學的新任務』，這在當時是作爲一個總的指導理論的，內容分爲六點：

第一是『關於過去的批判』，指出過去屢陷於右傾機會主義與左傾空談的錯誤，現在必須在國際革命作家聯盟第二次大會的根本精神與正確指導之下，和這兩種錯誤作鬥爭，特別是對於右傾的鬥爭。

第二是『新的任務』，指出在文學領域內，要加緊反對帝國主義，反對代表地主資產階級的國

民黨政權工作。宣傳蘇維埃革命鬥爭。組織工農兵通訊員運動及其他工農文化組織，促進工農作家的產生，擴大革命文學在工農大衆中的影響。參加蘇維埃政權及白區內一切勞苦大衆的文教工作。反對一切反革命的思想和文學。

第三是『大衆化問題的意義』。指出文學大衆化問題的解決是完成一切新任務所必要的道路。在創作、批評和其他諸問題，乃至組織問題上，都必須貫徹執行正確的大衆化。

第四是『創作問題——題材，方法，及形式』。指出在題材方面，必須注意中國現實社會生活中廣大題材，特別是最能完成目前新任務的題材。在方法上，必須從普洛世界觀來觀察來描寫，作家必須成爲一個唯物的辯證法論者。在形式上，必須用工農能懂的以及接近他們的語言，必要時可用方言，並要創造新的語言。在體裁方面，也應以易爲工農大衆接受爲原則。

第五是『理論鬥爭和批評』。指出要加强理論鬥爭和批評活動，要和大衆自己的封建的，布爾喬亞的，小布爾喬亞的意識鬥爭。要和各種反動文藝鬥爭。組織領導進步的和有好的傾向的作家。要經常糾正同志作家的各種不好的傾向。理論批評家必須誠實的研究馬克思列寧主義，防止『左』或『右』的偏向。

第六是『組織和紀律』。指出左聯是一個有一定而且一致的政治觀點的行動鬥爭的團體，而不是作家的自由組合，要選拔工農幹部到領導機構來。要吸收優秀文學青年施以訓練和教育。同時必須整飭紀律，嚴密組織，在左聯內，不許有反綱領的行動，不許有不執行決議的行動，不許有小集團意識或傾向的存在，不許有超組織或忘工的行動。此外，還要加强自我批評。〔10〕

這個決議有些是正確的，但有些，特別是關於鬥爭的方式方法上和創作理論上也有着很大的偏向，這些在後面將要提到。

## 三　中國左翼作家聯盟在壓迫與鬥爭中壯大

左聯既然有了自己的組織和綱領，在黨的領導下執行着新的任務，這樣，它就成爲當時整個革命運動的一環，和當時許多革命團體一樣，與國民黨反動政治作着堅決無情的鬥爭，當然，反動派對左聯的壓迫也就越發厲害，而以魯迅爲首的左聯就在這殘酷的壓迫之下，頑强地作着鬥爭，並且就在這鬥爭中成長起來，壯大起來。

國民黨反動政府對左聯的壓迫是和當時它的軍事『圍剿』配合進行的。首先是對進步的文藝書刊的出版加以種種的限制，製定反動的『出版法』等，成立『圖書雜誌審查委員會』，對進步書刊或不准出版，或任意删改。

其次是對於進步圖書雜誌的禁止發行，左聯機關刊物如萌芽、拓荒者、文學月報、北斗等都相繼被迫停刊。一九三四年二月，上海一地就有一百四十九種文藝書籍被國民黨中央黨部禁止出售，其中包括有魯迅、郭沫若、茅盾以至巴金的作品。

第三是對於進步文化機關的破壞。一九三三年十一月，上海藝華影片公司被自稱『影界剷共同志會』特務們搗毀，跟着許多出版新文藝書籍的書店也被破壞，同時，上海所有的影戲院和書店、報館都接到特務們的恐嚇信。

最後便是對文化工作者的捕殺。一九三〇年，中國左翼戲劇家聯盟的會員宗暉被殺於南京。一九三一年二月，著名的優秀作家共產黨員柔石，殷夫，胡也頻，李偉森，馮鏗等在上海龍華被秘密槍殺。一九三二年秋，上海反帝同盟被破壞，所有到會的人都被當場槍殺了。一九三三年夏，一百五十個反法西斯大會的參加人，也被送到南京去屠殺。同年五月，作家丁玲和潘梓年在上海被特務綁去，監禁在南京的監獄裏，並當場槍殺拒絕綁票的作家應修人。同年七月，另一作家共產黨員洪靈菲在北平被捕，跟着被秘密槍殺。還有詩人潘漠華被殺於天津。一九三五年六月，中國革命領袖卓越的文藝理論家，革命文藝運動出色的領導者，共產黨員瞿秋白被害於福建。這些特務們對於魯迅更是千方百計的進行壓迫和謀害，並行文通緝。魯迅後半世，幾乎無時無刻不在蔣介石的特務走狗們追索之下，直到一九三六年魯迅逝世時，特務走狗們所追索的黑名單上，才少了一個位置。

對國民黨反動政府這樣瘋狂的壓迫，以魯迅爲首的左聯是以頑强不屈的鬥爭來回答的。如魯迅當時所說：反動派這樣對『左翼作家逮捕，拘禁，秘密處以死刑，至今並未宣布。這一面固然在證明他們是在滅亡中的黑暗的動物，一面也在證實中國無產階級革命文學陣營的力量，因爲如傳略所羅列，我們的幾個遭害的同志的年齡、勇氣，尤其是平日的作品的成績，已足使全隊走狗不敢狂吠。』又說：『無產階級革命文學却仍然滋長，因爲這是屬於革命的廣大勞苦羣衆的，大衆存在一日，壯大一日，無產階級革命文學也就滋長一日。我們的同志的血，已經證明了無產階級革命文學和革命的勞苦大衆是在受一樣的壓迫，一樣的殘殺，作一樣的戰鬥，有一樣的運命，是革命的勞苦大衆的文學。』〔三〕

這就是國民黨反動政府文化『圍剿』的結果。

## 四　中國左翼作家聯盟的成就和缺點

左聯在中國共產黨領導下，以魯迅爲首，執行了自己的綱領任務，堅持鬥爭，從成立到一九三六年爲了另組織抗日民族統一戰線的文學團體而自動解散，六年來的鬥爭對於文學運動的進展是有着很大的成就的。

這成就首先是左聯和當時的實際革命運動的緊密結合，並且是有組織有計劃的進行工作。在成立大會上便曾通過『參加革命諸團體』，『組織中國自由運動大同盟分會』，『與各革命團體發生密切的關係』，『參加工農教育事業』等提案。『九一八』事變發生，中國共產黨發表宣言，號召全國一致抗日，武裝人民進行民族革命戰爭。瞿秋白同志便著文表示『中國的革命文學和普羅文學，沒有疑問的，一定要贊助這種革命戰爭』。[3]『一二八』事變發生，魯迅、茅盾等四十三人曾發表上海文化界告世界書，反對日本帝國主義進攻中國，丁玲等又發起成立中國著作家抗日會。此外，上海各項革命羣衆運動，左聯都曾派代表參加，又派代表出席蘇維埃區域代表大會，籌備組織蘇聯文化參觀團，幫助上海青年反帝大同盟。並且發動不少作家走進工廠，從事實際的工人運動。

第二是確定無產階級革命文學理論的指導，明確了鬥爭目標，大家一致認爲必須加强學習馬克思主義文藝理論和蘇聯社會主義現實主義理論，並以之爲指針，成立了馬克思主義文藝理論研究會，普羅詩社，無產階級文學俱樂部，和以後的一些進步文藝社團，都是以馬克思主義文藝理論作

爲中心指導。又編了很多刊物如前哨（出一期後即改名文學導報）、萌芽、拓荒者、巴爾底山、海燕、文學月報、北斗、大衆文藝等，也都在理論方面作了很多的研究和宣傳。並翻譯了很多的馬克思主義文藝理論的書籍和蘇聯的文藝理論及作品。此外對反動文藝進行了堅決的鬥爭，如對『新月派』，『民族主義文學』，『第三種人文學』的鬥爭，也有很大的成績。

第三是發展了文學大衆化的理論和創作實踐。認淸並確定文學大衆化是當前文學運動的中心，熱烈地展開了研究和討論，獲得了一定的成績，並有了一些創作實踐。

第四是培養了大批的新的文藝戰士。這一時期出現了很多的新的優秀的作家，如丁玲，張天翼，沙汀等，這些作家絕大部分到後來都是文藝戰線上的勇敢戰士。此外，在創作方面也有很大的收穫，這收穫之豐富，超越過『延安文藝座談會』以前的任何時期。中國文學中的社會主義現實主義得到了進一步的發展。

第五是左聯在黨的領導下首先團結了魯迅，尊重他並重視他的意見，信任他並支持他來領導左聯，把他作爲黨所領導的人民的革命文學的一面大旗，使他能够發揮他的卓越的無堅不摧，無攻不克的戰鬥藝術天才。並由於他的領導，獲得了上述的這些成就，這件事左聯是做得完全正確的。這面大旗的勝利，是魯迅的勝利，也是中國共產黨的勝利。

當然，左聯除了取得這些成就之外，還是有它的缺點的。但這缺點却不能由領導左聯的魯迅來負責，而是與那時在上海的中共中央的『左』的和『右』的錯誤傾向——如一九四五年四月二十日中國共產黨第六屆中央委員會擴大的第七次全體會議通過的『關於若干歷史問題決議』中所指出的

那一些——相聯系着的。這些缺點是：

首先，那時把左聯當作了從事直接政治鬥爭的一般羣衆的革命團體，忽視了它的應該特別發揮的特殊戰鬥性能與作用——文學鬥爭和思想鬥爭，並通過這種鬥爭去完成政治鬥爭任務。這一缺點在上述的一九三一年左聯執行委員會決議的『中國無產階級革命文學的新任務』（以下簡稱『決議』）中就可以看出。

其次，是沒有正確估計到國民黨反動派的力量，主觀地想以自己的很不充分的力量去衝破壓迫，完全放棄了去爭取公開的、『合法』、『半合法』的存在與鬥爭，忘記了應該積蓄革命力量。於是就不得不向地下發展，由半秘密而成爲完全秘密的存在，實際上把活動一天一天地縮小，後來只剩下少數幾個沒有被捕的作家與黨員在撑持了。這種鬥爭的方法，方式是錯誤的。

第三，是把左聯當成近乎政黨的組織，如在上述的決議的『組織與紀律』中所規定的那樣嚴格，便是證明。這樣就很自然地走上了關門主義的錯誤道路，忽視中間階級在當時的作用，因而便很少去策動廣泛的作家來共同奮鬥。那時留在左翼以外的中間作家就很多，他們也並不滿意反動政治和文化，也很苦悶，不過戰鬥意志不强。但左聯却沒有很好的團結敎育他們，組織他們的力量，以致左聯雖然是一個統一戰線的組織，却沒有造成可能造成的更廣大的統一戰線。

第四，是文藝理論上的敎條主義和機械論的傾向，這傾向是一九二八年革命文學討論時遺留下來的，但這時却沒得到應有的批判，又進一步地接受和提倡創作方法上典型的機械論——即唯物辯證法的創作方法論。這是受了拉普（即俄羅斯無產階級作家聯盟）理論家的影響，這在上述的決議的

『創作問題——題材，方法及形式』中便明顯地表現出來。

這些缺點，有的在執行過程中便得到了克服，例如創作方法上的機械論，在一九三三年蘇聯文學界清算拉普時便曾予以糾正，有的等到一九三六年左聯自動解散時也得到了清算。

## 第三節　魯迅和瞿秋白在革命文學方面的領導與努力

### 一　魯迅對於革命文學的貢獻

從一九三〇年到三六年，左聯的一切活動、鬥爭和成就，是和魯迅的領導分不開的。在中國共產黨的領導和人民的力量支持下，魯迅一直是哺育着左聯，關心着左聯。他一方面領導左聯和反動政治、反動文化作着頑强的鬥爭；一方面又領導左聯從事馬克思列寧主義文藝理論的建設工作。左聯時期的一些重要的文藝運動和鬥爭，例如大衆文藝運動，大衆語運動，蘇聯文藝理論和作品的翻譯介紹，以及和『新月派』的鬥爭，和法西斯的『民族主義』文學的鬥爭，和『第三種人』文學的鬥爭等，都是魯迅在領導進行的。而且由於他的領導特別是他的輝煌的戰鬥文章，使這些運動和鬥爭都取得了很大的成績和戰果，後來馮雪峯回憶當時情況曾這樣說：『在那時候，只要魯迅先生存在，左聯就存在。只要魯迅先生不垮，左聯就不會垮。只要魯迅先生不退出左聯，不放棄領導，左聯的組織和它的活動與鬥爭就能够堅持。』〔三〕這話是一點也沒有誇張的。

這一時期，魯迅除了和反動的錯誤的文學思想作了堅決的鬥爭而外，更重要的是他這時對於中國革命文學思想建設作了特出的貢獻，他不斷地以無產階級思想來教育當時的進步作家和青年。他着重地指出小資產階級思想對於革命文學的危害性，以及參加實際革命鬥爭深入實際生活對於一個革命作家的重要性。

中國是一個小資產階級人數衆多的國家，中國文藝工作者又大多數是小資產階級出身，因而使得小資產階級思想在文學上發生了很大的影響，這影響並侵入了革命文學思想的陣營，因此，和小資產階級文學思想的鬥爭，便成爲革命文學工作的一個經常的嚴重的任務。

在革命文學運動初期，魯迅就已經注意到了小資產階級的一些嚴重缺點，並曾予以批判。這時，魯迅更着重地提出了這一問題，他在左聯成立大會上發表的對於左翼聯盟的意見的演說，主要地就是針對着革命的小資產階級的那些脫離實際自視特殊的傾向來說的。他深刻地指出：『「左翼」作家是很容易成爲「右翼」作家的。爲什麼呢？第一，倘若不和實際的社會鬥爭接觸，單關在玻璃窗內做文章，研究問題，那是無論怎樣的激烈，「左」，都是容易辦到的；然而一碰到實際，便即刻要撞碎了。……坐在客廳裏談談社會主義，高雅得很，漂亮得很，然而並不想到實行的。這種社會主義者，毫不足靠。……第二，倘不明白革命的實際情形，也容易變成「右翼」。革命是痛苦，其中也必然混有污穢和血，決不是如詩人所想像的那般有趣，這般完美；革命尤其是現實的事，需要各種卑賤的，麻煩的工作，決不如詩人所想像的那般浪漫；革命當然有破壞，然而更需要建設，破壞是痛快的，但建設卻是麻煩的事。所以對於革命抱着浪漫蒂克的幻想的人，一和革命接近，一到革

命進行，便容易失望。』他指出一個作家不應該自視特殊時，這樣說：『以爲詩人或文學家高於一切人，他底工作比一切工作都高貴，也是不正確的觀念。』『以爲詩人或文學家，現在爲勞動大衆革命，將來革命成功，勞動階級一定從豐報酬，特別優待，請他坐特等車，吃特等飯，或者勞動者捧着牛油麵包來獻他，說：「我們的詩人，請用吧！」這也是不正確的……』（二四）這些意見在今天看來，也還是有極其重要的現實指導意義的。

這以後，魯迅經常不斷地在和小資產階級文藝思想作鬥爭，他痛切地指出小資產階級的動搖，變節，時『左』時右的劣根性。他說這些小資產階級是『翻着筋斗的小資產階級』，『有些忽然一天晚上自稱突變過來的小資產階級革命文學家，不久就又突變回去了。』他嚴正地告訴大家：『這樣的翻着筋斗的小資產階級，即使是在做革命文學家，寫着革命文學的時候，也最容易將革命寫歪；寫歪了，反於革命有害。』『這些作者，是無論變與不變，總寫不出好的作品來的。』（二五）一直到一九三六年，他對於左聯內部的小資產階級知識分子鬧無原則糾紛又曾予以正確的分析和深刻的針砭，他指出：『在左聯結成的前後，有些所謂革命作家，其實是破落戶的漂零子弟。他也有不平，有反抗，有戰鬥，而往往不過是將敗落家族的婦姑勃谿，叔嫂鬥法的手段，移到文壇上。嘁嘁嚓嚓，招是生非，搬弄口舌，決不在大處着眼。這衣鉢流傳不絕。』（二六）

在創作方法方面，魯迅特別強調地告訴當時作家，一定要參加實際革命鬥爭，他說：『革命文學家，至少是必須和革命共同着生命，或深切地感受着革命的脈搏的。』對於當時之所以不能產生好的無產階級文學，魯迅指出就是由於當時革命作家沒有深入無產階級生活，對無產階級不熟悉的

緣故。他說：『但現存的左翼作家能寫出好的無產階級文學來麼？我想，也很難。這是因爲現在的左翼作家還都是讀書人，——智識階級，他們要寫出革命的實際來，是很不容易的緣故。……這是因爲作家生長在舊社會裏，熟悉了舊社會的情形，看慣了舊社會的人物的緣故，所以他能夠體察；對於和他向來沒有關係的無產階級的情形和人物，他就會無能，或者弄成錯誤的描寫了。』在這裏，魯迅已經接觸到一個作家對於自己的舊的思想感情改造的必要了。但魯迅對於當時沒有好的無產階級文學出現，却並不悲觀，他說：『倘是一個戰鬥者，我以爲，在了解革命和敵人上，倒是必須更多的去解剖當面的敵人的。要寫文學作品也一樣，不但應該知道革命的實際，也必須深知敵人的情形，現在的各方面的狀況，再去斷定革命的前途。惟有明白舊的，看到新的，了解過去，推斷將來，我們的文學的發展才有希望。我想，這是在現在環境下的作家，只要努力，還可以做得到的。』〔三七〕

魯迅這些珍貴的意見，對於當時革命文學運動和革命文藝工作者都起了極大的影響和作用，促進了中國文學中的社會主義現實主義的發展。

## 二　魯迅和瞿秋白領導的文學大衆化運動

和魯迅同樣，瞿秋白在左聯活動的一個時期中，也曾參加了領導，起了很大的決定性的作用。瞿秋白是一九三一年夏天才參加左聯領導工作的，他很快地便和魯迅成爲親密的戰友。他在這一時期寫下了很多的輝煌的論文和雜文，有系統的介紹了馬克思列寧主義的文學理論和蘇聯文學作品。在大衆文藝運動中以及和『第三種人文學』的鬥爭中，他的論文都起了決定性的作用。在和敵

人的鬥爭中，他的雜文和魯迅的雜文一樣，發揮了高度的戰鬥力量。由於他和魯迅都具有爲中國人民解放和共產主義的勝利而奮鬥的共同思想和行動，他們很快地便成爲親密的戰友，瞿秋白後來寫信給魯迅說：『我們是這樣的親密的人，沒有見面的時候就這樣親密的人。』他們就這樣親密地共同領導了一個時期的左聯工作。到一九三四年一月，瞿秋白才離開上海到瑞金。在這兩年半之中，他的工作與領導，對於當時左聯和革命文學運動的影響，可以說和魯迅所起的影響差不多是相等的。

左聯時期的文學大衆化運動，便是魯迅和瞿秋白兩人共同領導進行的。

在一九二八年，討論革命文學的時候，曾提出要以工農大衆爲對象，這就已經初步接觸到文學大衆化的問題。

左聯成立後，文學大衆化便被正式地重視起來，並且列爲左聯的中心工作，當時魯迅從中國社會實際情況出發，認爲『在現下的教育不平等的社會裏，仍當有種種難易不同的文藝，以應各種程度的讀者之需。不過應該多有大衆設想的作家，竭力來作淺顯易解的作品，使大家能懂，愛看，以擠掉一些陳腐的勞什子。』〔二八〕同時錢杏邨、沈端先、馮乃超等都紛紛撰文發表意見，指出文學大衆化的目的是要『深入羣衆』，〔二九〕鼓勵他們的鬥爭的勇氣和情緒。在形式上，『一方面利用舊的，大衆所理解的形式，一方面不斷的發展代替它的新形式』。〔三〇〕

一九三一年，瞿秋白發表了大衆文藝現實問題一文，內容比較三〇年所討論的就豐富得多了，不但問題整理得有條有理，而且提出了具體的辦法和方案。一九三二年，瞿秋白又在文學月報創刊號上發表了一篇大衆文藝的問題，接着周起應，何大白，止敬等紛紛發表文章，大衆文學運動便展

開了。

這次討論的要點，大略如下：

首先，是更進一步地指出了『大衆化』是當前革命運動中文學部門的一個重要任務，應該作爲目前文藝運動的基本路線和創作方向提出。目的是要提高大衆文化的水平，通過革命的大衆化文藝，去協助政治上的組織大衆工作。如瞿秋白所說：『普洛大衆文藝應當在思想上意識上情緒上一般文化問題上，去武裝無產階級和勞動民衆：手工工人城市貧民和農民羣衆。』[三一]又說：『現在決不是簡單地籠統的文藝大衆化的問題，而是創造革命的大衆文藝問題。』[三二]至於執行方案當時提出了舉辦工人夜校，建立工人讀書會，發動工農通訊運動。這些方案當時是有過實踐的，但由於國民黨反動政府的壓迫摧殘，夜校等只能秘密地冒險進行，而從事這些工作的作家和青年就有很多被逮捕屠殺，所以這一工作沒有廣泛展開。

其次，是大衆文學的內容問題。這是大衆化的中心問題，當時認爲：第一，『是鼓勵作品』。要把這當作是『一種在一定的事變之中的反對一切種種反革命的武斷宣傳』。第二，『是爲着組織鬥爭而寫的作品。這就是說一般的階級鬥爭，經常一切問題上的階級鬥爭……是主要題材』。第三，『是爲着理解人生而寫的作品……需要從無產階級的觀點去了解，需要清楚地發現現實生活的意義，……以反無產階級的理想（社會主義）的解說』。[三三]爲了要很好地寫出這樣內容，作家就必須向大衆學習，生活要大衆化。如周起應說：『革命作家，他不是旁觀者，而是實際鬥爭的積極參加者，他不是隔離大衆，關起門來寫作品，而是一面參加着大衆的革命鬥爭，一面創造着給大衆服務的作

品……祇有到大衆中去，從大衆去學習，產生健全的大衆作品。』〔三四〕而作家生活的大衆化，當時一致承認是文藝大衆化的極重要的一面，如瞿秋白說：『作家生活的大衆化自然是最中心的問題。』〔三五〕但是生活如何具體的『大衆化』呢？當時却沒有展開討論，這就是說作家生活大衆化的最基本的問題——思想改造的問題，只是粗粗地接觸了一下，不但沒有放在首要地位，也沒有十分明確地提出來，因而這問題當時並沒得到解決。

第三，是大衆文學的形式問題。關於這，當時的意見是：革命的大衆文藝在其開始時，必須利用舊的形式的優點，但利用並不等於盲目模仿，相反的，倒是要和那些傳統的反動的大衆文藝作鬥爭，更需要在舊形式的基礎上創造新形式，並向國際普羅文學形式學習。如瞿秋白說：『在實際工作開始之後，經驗還會告訴我們許多新的方法，羣衆自己會創造許多新的形式。完全盲目的模仿舊的形式，那就要走到投降的道路上去。』〔三六〕周起應說：『我們要儘量地採用國際普羅文學新的大衆形式。如……報告文學、羣衆朗讀劇等。』〔三七〕其次，應該重視大衆文學的語言，要反對『五四式的白話』和『舊小說的白話』，要用現代的話來寫，這現代的話的標準就是『讀出來可以聽得懂』，必要時『還應當用某些地方的土話來寫』。〔三八〕這一些當時也都有過創作實踐。特別是學習國際文學形式如報告文學、街頭劇等，有着一定的成績，帶來了形式上新的趨向，後來並得到高度的發揚。而大衆語言的採用，也開始被很多作家重視，在創作實踐上也表現了很大的成績。

第四，是大衆文學的藝術價值問題。大衆文學有沒有藝術價值，或是文學大衆化了會不會傷害藝術價值，這在當時是曾經成爲一個問題的。因爲那時有人認爲大衆文學沒有或者很少有藝術價

值，而具有藝術價值的還是非大衆文學。關於這一問題，當時周起應這樣答覆：『不顧目前中國勞苦大衆的一般文化水準的低下，而一味地高談甚麼應當提高大衆的程度來鑑賞眞正的偉大的藝術，那實際上就是拒絕對於大衆的服務，就是一種取消主義！所以我們要暫時利用根深蒂固的盤據在大衆文藝生活裏的小調、唱本、說書等等的舊形式，來迅速地組織和鼓動大衆，同時要提高教育和文化的一般水準，使勞苦大衆一步一步接近眞正的偉大的藝術。』『所以文學大衆化不僅不是降低文學，而且是提高文學，即提高文學的鬥爭性，階級性的。』(三九)這就是說一方面要普及，一方面也要提高，不過，怎樣去普及呢？又怎樣才能提高呢？普及與提高之間的關係又是怎樣呢？這些當時都沒有提到。所以問題雖然提了出來，仍是沒有得到解決。

這時期，魯迅對於大衆文學也發表了許多珍貴的意見，特別是在舊形式利用的問題上，他深刻地指出這不是簡單的『舊瓶裝新酒』，而是『推陳出新』。他說：『舊形式是採取，必有所刪除，既有刪除，必有所增益，這結果是新形式的出現，也就是變革。』(四〇)這種把舊形式的利用和新形式的創造統一起來的辯證的觀點，在當時討論中是沒有一個人能夠見到的。此外，他在論翻印木刻、論『第三種人』、連環圖畫瑣談、門外文談等文中，都曾討論到大衆藝術形式問題，大衆文學語言問題，以及普及與提高問題，而所有這些意見，都是十分正確，並爲我們今天文藝實踐所證明了的。

在大衆文學討論中，由於語言是文學形式的最根本的要素，必須把這一問題解決，大衆文學的新形式的創造才能得到進一步的開展，因而就展開了一九三四年的大衆語的討論。

這次討論相當熱烈，但主要地却是討論中國文字『拉丁化』的問題，而在討論語言問題方面，

却有一個錯誤的認識，即有一部分人認爲語言也是有階級性的，不明白語言不是上層建築，它不跟着經濟基礎變動而變動，它是沒有階級性的，因而也就沒有什麼階級的語言。其次，在討論中國文字拉丁化時，完全否定了漢字。漢字固然有它的缺點，但也有它的很多優點，應該在一定條件下加以改革，完全予以否定是不正確的。(四一)

在這次討論中，魯迅不僅沒有發表這種錯誤的見解，他並且對大衆語標準問題，發表了極其卓越的意見，這意見是可以當作這次討論的結論來看的，他指出：『現在在碼頭上，公共機關中，大學校裏，確已有着一種好像普通話模樣的東西，大家說話，既非「國語」，又不是京話，各各帶着鄉音，鄉調，却又不是方言，即使說的吃力，聽的也吃力，然而總歸說得出，聽得懂。如果加以整理，幫牠發達，也是大衆語中的一支，說不定將來還簡直是主力。我說要在方言裏「加入新的去」，那「新的」來源就在這地方。待到這一種出於自然，又加人工的話一普遍，我們的大衆語文就算大致統一了。』(四二)這意見在今天看來，也還是完全正確的。

## 三　魯迅和瞿秋白對於馬克思列寧主義文藝理論的介紹及蘇聯文學作品的翻譯

一九二八年『革命文學』的提倡，本來是根據馬克思列寧主義基本理論出發的，但由於沒有很好的了解和掌握這一理論，沒有和中國革命實際及中國文學運動實際相結合，以致發生了偏向。爲了克服這一偏向，爲了清除舊的文藝理論，爲了使革命文學理論和創作的健全發展，就迫切要求系

統的研究馬克思列寧主義文藝理論和社會主義現實主義創作方法，這樣，馬克思列寧主義文藝理論便大量介紹進來了。

介紹馬克思列寧主義文藝理論出力最多的是魯迅，瞿秋白和馮雪峯。魯迅在一九二九和三〇兩年之中，翻譯了普列漢諾夫的藝術論，盧那卡爾斯基的藝術論和文藝與批評，以及蘇聯文藝政策等書。瞿秋白則翻譯了列寧和高爾基的許多文學論文，馮雪峯翻譯了普列漢諾夫的藝術與社會生活，盧那卡爾斯基的藝術的社會基礎。當然，普列漢諾夫和盧那卡爾斯基的文藝理論是有着它的缺點的。例如普列漢諾夫只肯定了藝術的自發的階級性，而沒有深入研究它的自覺的戰鬥性；而沒落階級的藝術與新興階級的藝術，哪一個是好的，是有前途的，他也沒有予以適當的分析和估價。又如盧那卡爾斯基在藝術論中提到『美感』問題，便有着唯心論的傾向。但基本上却是解決了馬克思列寧主義文藝理論的基本問題。因而對中國文學運動起了很大的影響，這就是魯迅所說的這些理論『給大家能够互相切磋，更加堅實而有力。』[四三]

爲了使革命文學創作更進一步的發展，學習社會主義現實主義文學，這一時期對蘇聯文藝作品也有了大量的翻譯介紹。這首先仍然要歸功於魯迅和瞿秋白的倡導，魯迅在『革命文學』運動之前就注意到了蘇聯的小說，以後更盡力提倡，自己並翻譯了法捷耶夫的毀滅，雅各武萊夫的十月。瞿秋白也翻譯了很多高爾基的小說。以後蘇聯文學作品便大量的介紹了過來：如高爾基的母親，三人，幼年時代等等和很多的短篇小說，綏拉菲莫維支的鐵流，蕭洛霍夫的靜靜的頓河，以及其他一些作家的詩歌、小說、劇本等。這些作品都曾大大地鼓舞了中國作家的革命熱情和信心，在創作方

法上更指示了正確的途徑，提供了社會主義現實主義文學的具體的範本，對當時青年的文藝習作，起了極大的好的作用。

## 第四節　蘇區文藝運動

### 一　古田會議在文藝工作方面的決定

自一九二七年毛澤東同志在井岡山建立革命根據地時起，到一九三四年工農紅軍開始『二萬五千里長征』時止，在這七八年當中，由於革命力量日益發展，在根據地內，文學也開始了它的新的歷史階段，那就是文學第一次和工農兵結合起來了。

一九二九年，在古田會議決議當中，毛澤東同志『根據教育士兵的需要，發動羣衆鬥爭的需要和爭取敵方羣衆的需要，就指示了很多為當時條件所能實現的文藝工作方法，規定要很藝術的編製士兵教育課本，要把革命故事、歌謠、圖、報當作教材，要提倡打花鼓、演劇、遊戲、出壁報等類活動，要把宣傳當作紅軍宣傳工作的重要工具，把整理訓練宣傳隊當作黨要加緊努力的工作之一，把紅軍中的藝術股充實起來，出版石印，油印畫報，要宣傳隊化裝、宣傳股組織和指導化裝宣傳，要士兵會裏面建設俱樂部，另外還要各政治部負責徵集並編製表現各種羣衆情緒的革命歌謠』。有了毛澤東同志這一明確指示，文藝工作就很快的在工農紅軍中展開了，『從那時起，文藝工作就是部

隊政治工作的一個組成部分，就是必須要有而不是可有可無的一種部隊形式和生活形式。從那時起，文藝活動就廣泛地表現於廣大指戰員的各種活動之中。在部隊中，往往緊跟着工作任務或戰鬥任務而來的，就有文藝活動的協同動作。』〔四四〕

毛澤東同志那時不但注意指導了部隊中的文藝工作，而且也同樣地注意指導了農村的文藝工作。例如江西興國縣長岡鄉在一九三三年全鄉便有俱樂部四個，每村一個。每個俱樂部下有體育、牆報、晚會等很多的委員會。每村一個牆報，放在列寧小學，十篇文章中列小學生的佔六篇，羣衆佔四篇。俱樂部都有新戲。又如福建上杭縣才溪鄉在一九三三年上才溪有俱樂部一個，任俱樂部工作的五十多人，內新劇團佔三十多人。牆報四處，每村一處。下才溪有俱樂部一個，工作人員五十多人，牆報五處。從這兩個鄉的情況，便可以看到當時農村文藝活動的普遍了。

## 二　工農民主政府的文藝政策

當時在毛澤東同志正確領導下的工農民主政府對文藝工作也特別予以重視，那時的教育部長是瞿秋白，教育部隸屬的一個藝術局也由他兼管，他在文藝方面做了很多有意義有價值的工作，後來據李伯釗回憶說：『蘇區當時羣衆性的文藝工作中心在紅軍大學。紅軍大學先後由葉劍英同志和劉伯承同志任校長。他們都很重視文藝工作對教育工作所起的輔助作用。由外來的少數文藝工作的愛好者與紅軍中高級幹部發動組織的工農劇社，很短期間就推廣到各省縣，以至於區都組織起工農劇社的分社。工作的範圍擴大，文藝工作幹部的需要也隨着增加，中央蘇區就創辦了第一所戲劇學

校，當時瞿秋白同志提議學校的名稱應以高爾基來命名。』(四五)

這個高爾基戲劇學校的學生『百分之九十以上是共產青年團員，都是參加過土地革命蘇維埃鬥爭的農村青年男女，有粗通文字的，也有文盲。最感困難的是教員，只有少數的幾個人，又多是兼職。……當時俘虜來的白軍軍官中有擅長美術與舞台裝置的，有長於導演的，經過一時期工作的考驗，黨就決定請他們當教員』。(四六)至於學校的教學方針和計劃，瞿秋白曾强調指出兩點：『第一，學校要附設劇團，組織到火線上去巡迴表演，鼓勵士氣，進行作戰鼓動。平時按集期到集上流動表演，保持同羣衆密切的聯系，搜集創作材料，他說：「閉門造車是絕不能創造出大衆化的藝術來的。」第二，他主張學校除普通班外應添設紅軍班和地方班。紅軍裏面的文化娛樂工作與各軍團劇社的活動是政治工作的重要部分，他認爲戲劇學校如果不爲紅軍部隊培養藝術幹部，就失掉了創辦的重要意義』。(四七)

這時根據地內人民劇團在各縣甚至各區都已普遍成立，瞿秋白還要大量發展它，提高它，便『建議把瑞京（按即瑞金）雲集區工農劇社的社長，長汀縣工農劇社社長，中央印刷廠工農劇社社長，各區的社長調來訓練，開設地方班，半年畢業。他說：「沒有戲劇工作骨幹，就談不到什麼工農戲劇運動」』。(四八)

那時對戲劇運動特別注意，因爲這一藝術形式是最容易接近羣衆，最容易爲羣衆所接受。這個高爾基戲劇學校就曾訓練出一千多學生，後來編成六十個戲劇隊。隊員們的足跡印遍了鄉村和前線，並且吸收了很多從蘇維埃鄉區來投効的預備演員。由於農民文化食糧的缺乏，他們對這些戲劇

隊特別歡迎，戲劇隊下鄉時，農民都自動地替他們運輸，供給他們膳宿。這些隊員們包括劇作家、導演、演員，他們也都能和農民生活在一起，打成一片。

此外，工農民主政府對於民歌的搜集和運用，也是非常注意的。在慶祝二蘇大會上，雲集區的俱樂部唱了幾個歌子，很好聽，後來打聽出都是江西民間最流行的『竹片歌』、『砍柴歌』、『十駡反革命歌』。當時瞿秋白就指示大家應該重視這一工作，他說：『通俗的歌詞對羣衆的教育作用大，沒有人寫譜，就照民歌曲譜填詞。好聽，好唱，羣衆熟悉，馬上就能流傳，比有些創作的曲子還好些。』(四九)

## 三　蘇區文藝運動的歷史意義

由於蘇區文藝運動，在中國現代文學史上是文藝第一次深入羣衆，所以它就具有特殊的歷史意義。

這首先表現在文藝開始在實際上行動上和士兵、農民結合了，這一結合是『五四』以來革命文學的一個重要發展。雖然由於環境艱苦客觀條件困難的關係，大家不可能多作理論上的研究，沒有明確地提出文學必須爲工農兵服務這一課題，但實際上是這樣做了。

其次，由於這一運動是在毛澤東同志直接領導之下，由於工農民主政府的民主自由的環境，文藝大衆化得到了正確的領導，和廣泛地實踐，因而就取得豐富的經驗，這種長期的從實踐中取得的經驗是極可寶貴的，它給文學的工農兵方向創造了實例，因而推動了文學的工農兵方向的發展，並

爲後來抗日戰爭期間社會主義現實主義更進一步的發展準備了基礎。

第三，一九二七年以後，中國革命文學運動就被敵人分割成兩支弟兄部隊，一支是蘇區文藝部隊，另一支就是在國民黨反動統治區域內也是在中國共產黨領導下以魯迅爲首的左聯文藝部隊，這兩支部隊雖然被蔣匪阻隔，信息難通，但在鬥爭的方向上却基本上是一致的。蘇區文藝運動和左聯是起了極好的配合作用。

## 第五節　以魯迅爲首的革命文學陣營和反動文學傾向的鬥爭

### 一　和買辦資產階級『新月派』的鬥爭

『新月派』的前身就是『現代評論派』，主要人物除『現代評論派』原有的胡適、徐志摩、陳西瀅外，又糾合了梁實秋、葉公超、沈從文等輩。他們在北伐戰爭以前，依靠帝國主義仰承北洋軍閥鼻息反對共產主義，北伐後，他們又投靠了新主子——蔣介石反動政府，反對革命文學。

一九二八年，他們出版新月月刊，一出馬就和革命文學採取了鮮明的對立的態度。他們在新月創刊號的發刊詞新月的態度中提出反對文學上十三種傾向，其中有：功利派、攻擊派、偏激派、熱狂派、稗販派、標語派、主義派……等，這些用意都是在攻擊革命文學的。他們又提出了兩個文學的原則：一是『不妨害健康的原則』，二是不折辱尊嚴的原則』。這所謂『健康』，就是不能攻擊社會

黑暗，不要批評政治腐敗；所謂『尊嚴』，就是要裝出資產階級的紳士態度，不要寫無產階級生活。他們又認爲當時文學界有許多派別，思想很混亂，是因爲太自由的緣故，他們說：『現在我們在思想上有了絕對的自由，結果是無政府的凌亂。』這簡直是向他們的反動主子獻計，要統治思想了。

接着梁實秋在新月上又發表了一篇文學與革命，便正式向革命文學進攻，他說『革命文學這名詞根本不能成立』。『偉大的文學乃是基於固定的普遍的人性』。『大多數就是沒有文學，文學就不是多數的』。他認爲文學『都是極少數的天才的創造』。文學是獨立的，『並不含有固定的階級觀念，更不含有爲某一階級謀利益的成見』。

對於這些反動的買辦資產階級文學理論，當時創造社的彭康、馮乃超等都曾撰文予以駁斥，要點是：（一）指出當時思想界毫無自由，他們所謂『有了絕對的自由』，是替反動統治張目。（二）指出他們的所謂『健康』與『尊嚴』，是買辦資產階級的鞏固反動統治的幌子。（三）指出文學並不是什麼少數天才的創造，它是勞動羣衆以集體勞動爲媒介的產物。（四）指出根本就沒有什麼『固定的普遍的人性』，人性是隨着社會變化的，是有階級的。人性應該是指人的社會性和階級性，文學就是反映人的社會性和階級性的。（五）文學是屬於大衆的，爲大衆，爲革命服務的，否認這點，就是資產階級代言人。〔五〇〕

一九二八年正是革命文學運動高漲的時候，『新月派』的進攻，並沒有起什麼作用，實際上是失敗了。但他們這一小撮人的買辦資產階級立場却是非常堅定的，對革命文學仍然一直在明攻暗擊，當然反動理論仍然是那一套。這期間魯迅曾不斷地尖銳地予以駁斥。一九二九年魯迅指出：『新月

社中的批評家，是很不以不滿於現狀的人爲然，但只是不滿於一種現狀，是現在竟有不滿於現狀者。這大約就是……揮淚以維持治安的意思。』〔五一〕一九三〇年魯迅又指出：『文學不藉人，也無以表示「性」，一用人，而且還在階級社會裏，即斷不能免掉所屬的階級性；……倘說，因爲我們是人，所以以表現人性爲限，那麼，無產者就因爲是無產階級，所以要做無產文學。』〔五二〕

『新月派』經過這幾次剝出原形，一九三〇年以後，就逐漸地銷聲匿迹了。

## 二　和法西斯『民族主義文學』的鬥爭

左聯成立後三個月，即一九三〇年六月，國民黨反動派豢養的文人王平陵、黃震遐、朱應鵬等發表了中國民族文藝運動宣言，並出版前鋒月刊、文藝月刊等，他們宣稱：『那自命左翼的所謂無產階級的文藝運動又是那樣的囂張，把藝術拘囚在階級上。』說明了它的成立就是爲了和左聯對敵的。

買辦資產階級，法西斯匪徒是常常利用『民族主義』這塊招牌來欺騙人民的。他們爲了鞏固自己階級的統治，剝削和壓迫人民，都是在這塊招牌之下進行的。實際上，他們的所謂民族主義，只是屬於他們那一階級的少數人，與人民毫不相干，相反的，倒是與人民爲敵的。而半殖民地的中國反動統治者國民黨反動派，他們又是帝國主義的走狗，所以他們嚷嚷的什麼『民族主義』，比資產階級提倡的『民族主義』更爲無恥，因爲那恰恰是出賣民族的。『民族主義文學運動』本質上就是這樣一個東西。

當時魯迅曾對這個陰險無恥的運動作過極其刻骨的分析，他首先指出提倡這一運動的人是『洋大人』的『寵犬』，是一羣『流屍』的堆積，這些『寵犬』和『流屍』覺到自己『將與在上的統治者同其運命，於是就必然漂集於爲帝國主義所宰割的民族中的順民所豎起的「民族主義文學」的旗幟之下，來和主人一同做一回最後的掙扎』。這些流屍雖然很雜碎，但却『和主人一樣，用一切手段，來壓迫無產階級，以苟延殘喘』。魯迅更具體分析了這些『寵犬』們的幾篇作品，指出他們的目的只是反蘇反共，而對於日本帝國主義的侵略倒是歡迎的。所以他們對於『帝國主義是有益的，這叫做「爲王前驅」，所以流屍文學仍將與流氓政治同在』。〔五三〕

『民族主義文學』既經魯迅剝出原形，欺騙伎倆更無所施，他們的文藝月刊雖然到抗戰期間還在印行，但却早已沒有人理睬了。

## 三　和反動的小資產階級的『文藝自由論』的鬥爭

『文藝自由論』發生在一九三二年，其中包括有兩種人物，一是自稱『自由人』的胡秋原，一是自稱『第三種人』的蘇汶。但兩人對文學的主張却差不多，都是站在反動的小資產階級立場替資產階級反動文藝作辯護。而胡秋原却又披着普列漢諾夫的外衣，當時頗能迷惑一部分青年，這就是左聯在一九三一年決議中曾指出要注意的『在各種遮掩下——「左」的或灰色的遮掩下的反動性和陰謀性』的具體實例。

他們當時在一些刊物上（主要的是現代）發表了很多文章，提倡他們的反動文藝理論，他們認

爲文藝是可以脫離政治、脫離階級而自由，可以不替階級服務，不做階級鬥爭武器。因此反對政治干涉文藝，認爲現在『第三種人』作者都擱了筆，就是由於左聯批評『干涉』了的緣故。又反對左聯提倡文學大衆化，反對利用民間形式如連環圖畫和唱本，說左聯『左而不作』。最後他們說是『第三種人』就未必做得成，第三種文學是可以成立的。[五四]

對於這種反動文藝理論，當時魯迅，瞿秋白，周起應，馮雪峯等都曾予以嚴正的批評，指出他們的反動本質。

魯迅在論『第三種人』[五五]一文中就精闢地指出：『這「第三種人」的「擱筆」，原因並不在左翼批評的嚴酷，眞實原因的所在，是在做不成這樣的「第三種人」，做不成這樣的人，也就沒有了第三種筆，擱與不擱，還談不到。生在有階級的社會裏而要做超階級的作家，生在戰鬥的時代而要離開戰鬥而獨立，生在現在而要做給與將來的作品，這樣的人，實在也是一個心造的幻影，在現實世界上是沒有的。』至於蘇汶所攻擊的『連環圖畫和唱本』，魯迅是這樣答覆的：『我相信，從唱本和說書裏是可以產生托爾斯泰、弗羅培爾的，現在提起密開朗該羅們的畫來，誰也沒有非議了，但實際上那不是宗教的宣傳畫，舊約的連環圖畫麼？而且是爲了那時的「現在」的。』

瞿秋白（當時用易嘉筆名）也在文藝的自由和文學家的不自由[五六]一文中說：『在有階級的社會沒有眞正的實在的自由。當無產階級公開的要求文藝的鬥爭工具的時候，誰要出來大叫「勿侵略文藝」，誰就無意之中做了僞善的資產階級的藝術至上派的「留聲機」。』最後，他尖銳地指出，這些『第三種人』只是『不好意思公開的做資產階級的走狗』而已。

胡秋原和蘇汶的理論，經過魯迅和瞿秋白的批評，反動性質已經明確，最後馮雪峯（用何丹仁筆名）寫了一篇關於『第三種文學』的傾向與理論〔五七〕站在鞏固統一戰線的立場，誠懇坦白地批評了自己，也批評了蘇汶等，平心靜氣，不躁不矜，可以說是一個總結。

但歷史却證明了魯迅和瞿秋白對『第三種人』的指責是完全正確的，胡秋原和蘇汶後來由『不好意思公開的做資產階級的走狗』終於變成了公開的走狗了。

## 四　和幫閒文學『論語派』及其他反動文學傾向的鬥爭

一九三二年，從五四文學革命陣營中分化出來投到國民黨反動政府去當幫閒淸客的林語堂創刊了論語，一九三三年又創刊人間世，專門提倡幽默的閒適的小品文，說是『今之所謂小品文者……蓋誠所謂宇宙之大，蒼蠅之微，無一不入我範圍矣』。〔五八〕但實際上談的只是『蒼蠅』，而幽默却變成了說笑話，閒適則是地主莊園生活的『閒適』，而其目的則不外是企圖使大家對國民黨反動黑暗統治不聞不問，而收得鞏固反動統治的效果，是十足的幫閒文學。

當時魯迅對這『幫閒文學』曾予以嚴正的批評，他指出他們提倡的幽默，作用是『將屠戶的兇殘，使大家化爲一笑』。〔五九〕而寫的小品文『却在特別提倡那和舊文章相合之點，雍容，漂亮，縝密，就是要牠成爲「小擺設」，供雅人的摩挲，並且想靑年摩挲了這「小擺設」，由粗暴而變爲風雅了』。〔六〇〕

此外，在這一時期中，還出現其他一些反動文藝傾向，例如施蟄存要靑年從莊子與文選中找文

學修養，周作人、林語堂等提倡明人小品，沈從文反對左翼文學的『差不多』，邵洵美、曾今可提倡『詞的解放』等等，對於這些反動文藝傾向的本質，魯迅都曾予以批評和揭露。並在廣大人民中發生巨大的影響，這些戰鬥的文字，都收入了魯迅的這一時期的雜文集中。

---

〔一〕新民主主義論。

〔二〕這些文章，後來李何麟輯成中國文藝論戰一書。

〔三〕郭沫若：桌子的跳舞。

〔四〕毛澤東選集第三卷：在延安文藝座談會上的講話。

〔五〕革命與知識階級，見李何麟編中國文藝論戰。

〔六〕瞿秋白：魯迅雜感選集序言。

〔七〕而已集：革命文學。

〔八〕三閑集：文藝與革命。

〔九〕三閑集：『醉眼』中的朦朧。

〔一〇〕二心集：上海文藝之一瞥。

〔一一〕讀『倪煥之』，見李何麟編中國文藝論戰。

〔一二〕三閑集序言。

〔一三〕同〔六〕。

〔一四〕同〔六〕。

〔一五〕見萌芽月刊第一卷第三期的記載。

〔一六〕同〔一〕。

(一七) 萌芽月刊第一卷第四期。

(一八) 均見萌芽月刊第一卷第三期及拓荒者第一卷第三期的記載。

(一九) 二心集：對於左翼作家聯盟的意見。

(二〇) 錢杏邨：現代中國文學論，一九三一年中國文壇的回顧引文學導報第八期。

(二一) 二心集：中國無產階級革命文學和前驅的血。

(二二) 亂彈及其他：戰爭文學。

(二三) 回憶魯迅：魯迅先生對左聯的態度。

(二四) 同(一九)。

(二五) 二心集：上海文藝之一瞥。

(二六) 且介亭雜文末篇：答徐懋庸並關於抗日統一戰線問題。

(二七) 同(二五)。

(二八) 集外集拾遺：文藝的大衆化。

(二九) 馮乃超：大衆化問題。

(三〇) 錢杏邨：大衆文藝與文藝大衆化。

(三一) 普洛大衆文藝的現實問題。

(三二) 大衆化文藝的問題。

(三三) 同(三〇)。

(三四) 周起應：關於文學大衆化。

(三五) 我們是誰。

(三六) 同(三二)。

(三七) 同(三四)。

〔三八〕同〔三三〕。

〔三九〕同〔三四〕。〔二九〕至〔三九〕各文，均見丁易編大衆文藝論集。

〔四〇〕且介亭雜文：論「舊形式的採用」。

〔四一〕關於大衆語問題討論的文字，文逸輯有語文論戰的現階段。

〔四二〕且介亭雜文：門外文談。

〔四三〕二心集：上海文藝之一瞥。

〔四四〕傅鍾：關於部隊文藝工作，見文代大會紀念文集。

〔四五〕一九五〇年六月十八日人民日報人民文藝：回憶瞿秋白同志。

〔四六〕、〔四七〕、〔四八〕、〔四九〕均同〔四五〕。

〔五〇〕彭康寫有新月態度的批評，馮乃超寫有批駁梁實秋的文學與革命，均見中國文藝論戰。

〔五一〕三閒集：新月社批評家的任務。

〔五二〕二心集：硬譯與文學的階級性。

〔五三〕二心集：民族主義文學的任務和運命。

〔五四〕胡秋原蘇汶的文章，均見蘇汶編文藝自由論辯集。

〔五五〕見南腔北調集。

〔五六〕見亂彈及其他。

〔五七〕見文藝自由論辯集，雪峯論文集第一卷亦收入。

〔五八〕人間世第六期，林語堂：論小品文筆調。

〔五九〕南腔北調集：論語一年。

〔六〇〕南腔北調集：小品文的危機。

# 第三章　左翼文學運動（下）——文藝界抗日民族統一戰線及抗戰文學理論的進展和鬥爭

## 第一節　文藝界抗日民族統一戰線的形成

### 一　抗日民族統一戰線的形成

『九一八』以後，國民黨反動政府對外一貫堅持『不抵抗』的賣國投降政策，對內則用全力進攻革命根據地，並鎮壓人民愛國救亡運動，公然宣稱：『有言抗日者殺無赦。』中國共產黨在毛澤東同志正確的領導下，粉碎了蔣介石反革命的四次圍攻。但一九三四年，由於黨的領導機關拒絕了採取毛澤東同志的戰略原則，沒有能够粉碎反革命的第五次圍攻，工農紅軍主力乃離開中央根據地，開始了有名的『二萬五千里長征』。一九三五年一月，長征隊伍到達貴州遵義，中國共產黨召開了中央政治局會議，糾正了黨內一些同志的『左』傾錯誤，樹立了以毛澤東同志爲首的黨中央的正確領導。十月，紅軍主力到達陝北。這時期，由於日本帝國主義的深入侵略，及蔣介石國民黨的賣國政策：民族危機更加嚴重。中國共產黨於八月一日發表了爲抗日救國告全國

同胞書，十一月二十八日，公佈『抗日救國十大綱領』，號召建立抗日民族統一戰線，停止內戰，一致抗日。十二月九日，在中國共產黨的號召、組織與領導下，北平學生舉行了抗日救國示威運動——『一二九』運動，掀起了全國人民的抗日救亡高潮。

由於民族危機的加深，全國人民的抗日救亡高潮的激盪，國內階級關係就起了新的變化，這就是中國工人階級農民階級原本是革命的主力，現在自然更積極地參加革命鬥爭。小資產階級由於本身受到了帝國主義和反革命的重大損害，現在眼看就要當亡國奴，也加強了革命意志。在反革命營壘方面，則是發生了新的動搖、分裂與衝突，一部分民族資產階級和許多鄉村的富農、小地主爲了自身利益，對於目前開始的新的民族運動，便有了採取同情中立以至參加的可能。而國民黨軍人中原有的矛盾，在民族危機到了嚴重關頭的時候，便進一步加深，以至破裂，這對於革命是有利的。剩下來的只是少數的大地主、大買辦資產階級仍在堅決反對民族革命。這樣，就如毛澤東同志所指出『擴大了民族革命營壘的勢力，減弱了民族反革命營壘的勢力』。因此，『黨的任務就是把紅軍的活動和全國的工人、農民、學生、小資產階級、民族資產階級的一切活動匯合起來，成爲一個統一的民族革命戰線。』(一)

一九三六年十二月，張學良、楊虎臣舉行了『西安事變』，扣留蔣介石，要求停止內戰，實行抗日。中國共產黨助成了西安事變和平解決。這就爲抗日統一戰線的形成打下了基礎，推動了抗日戰爭的實現。

抗日民族統一戰線是中國共產黨提出的、促成的，實際上是中國共產黨領導的，黨在統一戰

線中是獨立自主的，毛澤東同志在統一戰線中的獨立自主問題一文中會正確地指出：『用長期的合作支持長期戰爭，就是說使階級鬥爭服從於今天抗日的民族鬥爭，這是統一戰線的根本原則。在此原則下，保存黨派和階級的獨立性，保存統一戰線中的獨立自主；不是因合作和統一而犧牲黨派和階級的必要權利，而是相反，堅持黨派和階級的一定限度的權利；這才有利於合作，也才有所謂合作。否則就是將合作變成了混一，必然犧牲統一戰線。在民族鬥爭中，階級鬥爭是以民族鬥爭形式出現的，這種形式，表現了兩者的一致性。一方面，階級的政治經濟要求在一定的歷史時期內以不破裂合作為條件；又一方面，一切階級鬥爭的要求都應以民族鬥爭的需要（為着抗日）為出發點。這樣便把統一戰線中的統一性和獨立性，民族鬥爭和階級鬥爭，一致起來了。』[三]毛澤東同志的這個指示，是統一戰線的原則，必須深切體會了這個原則，才能很好地掌握各方面的包括文藝界在內的統一戰線的精神和方向。

## 二　文藝界抗日民族統一戰線的醞釀

在『一二九』運動的時候，全國文化界一致響應了學生運動，要求團結禦侮，抗日救亡。一九三五年十二月二十八日，上海文化界救國會成立，一九三六年五月，全國各界救國聯合會成立，綱領是贊成中國共產黨的『八一宣言』，主張停止內戰，各黨各派合作抵抗日寇的侵略。抗日救亡刊物更是風起雲湧，全國不下千餘種之多，單是上海一地就有一百多種，著名的如大衆生活、永生、新學識、生活知識、婦女生活、世界知識……等，這些刊物都成為全國青年最喜愛的讀物，因而教育

了全國的廣大青年。

這些刊物大部分都是上海的進步文藝工作者創辦的。那時的文藝界根據『八一宣言』的精神，對當前文藝運動有一個共同要求，即主張不分新舊，不分階層，不分黨派，除漢奸以外的一切文藝作家，都應該在共同抗日救亡的總目標之下，一致團結起來，用文藝這一武器，努力抗日救亡的工作，組成文藝界的抗日民族統一戰線。

爲了促進這個統一戰線的形成，爲了鞏固一切作家的團結，一九三六年春天，中國左翼作家聯盟宣佈自動解散，並淸算了過去的宗派主義、關門主義的錯誤，把自己的主要任務不再單純的放在前一階段的工農大衆階級鬥爭的革命文學上面，而是要來促進一切作家的團結，把一切力量集中到抗日救亡的民族解放革命戰爭的文學上來。

當然，這並不是說放棄了階級鬥爭，正如政治上的統一戰線一樣，是把民族鬥爭與階級鬥爭一致起來，階級鬥爭以民族鬥爭的形式出現。因此，這一新的文藝運動的展開對左翼文學來說，並不是後退，而是配合着現實形勢的更高的昂揚。對其他一切文學來說，却又是全國文藝界在新形勢下的共同要求。所以這個文藝界的統一戰線，是各派各階層作家各以戰友的態度和民主的方式所結成的，它的最低的共同目標，就是抗戰——對侵略我國的日本帝國主義抗戰，對出賣民族利益的漢奸抗戰，對直接或間接援助日本帝國主義和漢奸的其他帝國主義抗戰。

## 三　『國防文學』與『民族革命戰爭的大衆文學』的爭論和魯迅的意見

文藝界的抗日民族統一戰線既成爲當時作家的一致要求，在新的政治革命情勢之下，這個統一戰線就應該包括以前『革命文學』統一戰線中所沒有包括的一般資產階級作家甚至舊文學作家。這是一個巨大的變化，如何掌握這變化，貫澈統一戰線的目標和方針，來團結一切有抗日救亡要求的作家，這是一個新的而又複雜困難的問題，爲了解決這一問題，左翼作家就發生了『國防文學』和『民族革命戰爭的大衆文學』兩個口號的爭論。

『國防文學』的口號是先提出的，它的主張大略如下：第一是要促進統一戰線的結成。『要號召一切站在民族戰線的作家，不問他們所屬的階層，他們的思想和流派，都來創造抗敵救國的藝術作品，把文學上反帝反封建的運動，集中到抗敵反漢奸的總流。』而左翼作家更應該克服關門主義去『聯合那些在思想和藝術上原和我們有着不小的距離』(三)的作家。『甚而至於舊文學者，如「禮拜六派」等等，在他們有參加民族解放的誠意，而且他們的工作能夠促進這個運動的條件之下』，(四)都應該歡迎。因此，『國防文學運動就是一個最大限度地動員文藝上的一切救亡力量的運動。』(五)其次在內容方面，『國防文學應該是多樣的統一，而不是一色的塗抹。這兒應該包含有各種各樣的文藝作品，由純粹社會主義的以至於狹義愛國主義的，但只要不是賣國的，不是爲帝國主義作倀的東西。』(六)第三，在創作方法方面，則要求作家採用進步的現實主義的方法。因爲『進步的現實主義者才是眞正的愛國主義者，而眞正有愛國熱情的人所走的也就是進步的現實主義的路』。(七)但這並不等於說其他創作方法就不容許。第四，並不取消批評。對於一切中間層的文學中的『反帝要素，應當給以應有的評價，同時自然也要具體地指出這些作品中所表現的小有產的觀點和世界觀，怎樣妨礙了

對於民族革命之本質的認識和正確的藝術發展』。〔八〕而對於『沒有正確的世界觀而能把持着客觀眞實的人』，可以『希望他要有正確的世界觀，並希望一般人不要以之爲例』。〔九〕以上這些，就是主張『國防文學』的人幾點重要意見。

『國防文學』雖然也認爲應該以人民大衆爲主體，但從口號表面上看來，却好像是主張以民主的盟友的態度來聯合各階級階層。爲了使口號具體明確，不致被人誤解，於是魯迅和茅盾便擬定了一個『民族革命戰爭的大衆文學』的口號。

必須指出，魯迅和茅盾提出這口號的本意並沒有要和『國防文學』口號來對立，更沒有取消它的意思。魯迅曾說過：『民族革命戰爭的大衆文學，正如無產革命文學一樣，大概是一個總的口號罷。在總口號之下，再提些隨時應變的具體的口號，例如「國防文學」「救亡文學」「抗日文藝」……等等，我以爲是無礙的，不但沒有礙，並且是有益的，需要的。』〔一〇〕而茅盾也認爲兩個口號可以並行不悖。

魯迅和茅盾的意見是正確的，實際上這兩個口號基本原則並沒什麼不同，都是統一戰線的口號。但是，由於當時左翼文藝界宗派主義傾向還沒有完全肅淸，於是有些人在爭論中也就夾雜着許多宗派傾向，並有人藉此中傷魯迅。

魯迅這時已在病中，但他爲了堅持中國共產黨的抗日統一戰線的政策，一方面，在革命陣營內部和宗派主義傾向作鬥爭，另一方面又和托洛斯基匪徒的陰謀破壞作鬥爭。他力疾寫了兩篇重要的具有指導意義的文字：論現在我們的文學運動和答徐懋庸並關於抗日統一戰線問題。〔一一〕

『答徐懋庸』這篇文章很長，這是可以作為這次論爭的結論來看的。魯迅在文中說：『中國目前革命的政黨向全國人民所提出的抗日統一戰線的政策，我是看見的，我是擁護的，我無條件地加入這戰線，那理由就因為我不但是一個作家，而且是一個中國人，所以這政策在我是認為非常正確的。……其次，我對於文藝界統一戰線的態度。我贊成一切文學家，任何派別的文學家在抗日的口號之下統一起來的主張。我也曾提出過我對於組織這種統一的團體的意見過，……我以為文藝家在抗日問題上的聯合是無條件的，只要他不是漢奸，願意或贊成抗日，則不論叫哥哥妹妹，之乎者也，或鴛鴦蝴蝶都無妨。但在文學問題上我們仍可以互相批判。……我以為應當說：作家在「抗日」的旗幟，或者在「國防」的旗幟之下聯合起來；不能說：作家在「國防文學」的口號下聯合起來，因為有些作者不寫「國防為主題」的作品，仍可從各方面來參加抗日的聯合戰線；……因此，我很同意郭沫若先生的「國防文藝是廣義的愛國主義的文學」和「國防文藝是作家關係間的標幟，不是作品原則上的標幟」的意見。……我以為在抗日戰線上是任何抗日力量都應當歡迎的，同時在文學上也應當容許各人提出新的意見來討論，「標新立異」也並不可怕；……但現在文壇上彷彿已有「國防文學」牌與「民族革命戰爭大眾文學」牌的兩家，這責任應該徐懋庸他們來負，我在病中答訪問者的一文裏（按即論現在我們的文學運動）是並沒有把牠們看成兩家的。自然，我還得說一說「民族革命戰爭的大眾文學」這口號的無誤及其與「國防文學」口號之關係。……如果牠是為了推動一向囿於普洛革命文學的左翼作家們跑到抗日的民族革命戰爭的前線上去，牠是為了補救「國防文學」這名詞本身的在文學思想的意義上的不明瞭性，以及糾正一些注進「國防文學」這名詞裏去的

不正確的意見，爲了這些理由而被提出，那麼牠是正當的，正確的。……這裏的「大衆」，即照一向的「羣衆」，「民衆」的意思解釋也可以，何況在現在，當然有「人民大衆」這意思呢。我說「國防文學」是我們目前文學運動的具體口號之一，爲的是「國防文學」這口號，頗通俗，已經有很多人聽慣，牠能擴大我們政治的和文學的影響，加之牠可以解釋爲作家在國防旗幟下聯合，爲廣義的愛國主義的文學的緣故。因此，牠即使曾被不正確的解釋，牠本身含義上有缺陷，牠仍應當存在，因爲存在對於抗日運動有利益。』

由此看來，這次論爭，魯迅、茅盾和郭沫若（其時在日本）三人的意見是沒有什麼不同的。其他人的論爭，有一部分都是受了殘餘的宗派主義的影響，經過魯迅的指出，論爭也就逐漸停止了。當時茅盾也寫了一篇關於引起糾紛的兩個口號，他的結論是：『「民族革命戰爭的大衆文學」應是現在左翼作家的創作口號！「國防文學」是全國一切作家關係間的標幟！』這意見和魯迅基本上是相似的。

魯迅還時發表的另一篇論現在我們的文學運動一文，內容是關於文藝界統一戰線的原則方針的，這在當時是一篇具有極重要的指導意義的文件，他這樣指出：『左翼作家聯盟五六年來領導和戰鬥過來的，是無產階級革命文學的運動，這文學和運動，一直發展着；到現在更具體底地，更實際鬥爭底地發展到民族革命戰爭的大衆文學。民族革命戰爭的大衆文學，是無產階級革命文學的一發展，是無產革命文學在現在時候的眞實的更廣大的內容。這種文學，現在已經存在着，並且即將在這基礎之上，再受着實際戰鬥生活的培養，開起爛縵的花來吧。因此，新的口號的提出，不能看作

革命文學運動的停止，或者說「此路不通」了。所以，決非停止了歷來的反對法西主義，反對一切反動者的血的鬥爭，而是將這鬥爭更深入更擴大，更實際，更細微曲折，將鬥爭具體化到抗日反漢奸的鬥爭，將一切鬥爭匯合到抗日反漢奸鬥爭這總流裏去。決非革命文學要放棄牠的階級的領導的責任，而是將牠的責任更加重，更放大，重到和大到要使全民族，不分階級和黨派，一致去對外。這個民族的立場，才眞是階級的立場。托洛斯基的中國的徒孫們，似乎糊塗到連這一點都不懂的。但有些我的戰友，竟也有在作相反的「美夢」者，我想，也是極糊塗的昏蟲。』

魯迅這意見融會貫通了政治上統一戰線政策的原則，正確而又具體地和當時文藝運動的實際結合了起來。這些意見當時參加討論的一部分人雖然也接觸到一些，但卻遠不及魯迅這意見的明確、周密和完備。所以，這段意見是可以作爲當時文學運動的一個指導文件來看的。

## 四　文藝界抗日民族統一戰線的建立和魯迅的逝世

當『國防文學』與『民族革命戰爭的大衆文學』進行爭論，大家都要求成立一個抗日救亡統一戰線的時候，一部分作家於一九三六年六月成立了中國文藝家協會，另一部分作家又共同簽名發表了中國文藝工作者宣言。從兩方面的宣言看來，意見也沒有什麼大的不同，都是主張爲了民族利益要團結一致；而且從兩方面列名的人看來，也都包括了各種不同見解的作家，都是統一戰線的組織。但是大家本意都是爲了團結，卻又形成了兩個集團，表現了新的對立。這種做法，當然是錯誤的。由於中國共產黨的正確領導，兩個口號糾紛的廓清，再加上革命情勢的迫切要求，這個錯誤很快的

便被糾正，文藝界統一戰線組織就得到了進一步地發展，這就是文藝界同人爲團結禦侮與言論自由宣言的發表。

這宣言主要內容是：首先指出國民黨政府不能『團結禦侮』，今後必須『不作妥協之讓步』。其次號召『全國文學界同人應不分新舊派別，爲抗日救國而聯合』。在文學上，『不强求相同，但在抗日救國上，應團結一致，以求行動之更有力』。『不必强求抗日立場之劃一，但主張抗日力量即刻統一起來』。因此，希望『民族解放的文學或愛國文學在全國各處風起雲湧，以鼓勵民氣』，但允許『各人各派之自由發展，與自由創作』，最後，主張『言論自由，急應爭得』，指出『除非不要人民愛國，否則，予人民發表救國意見之自由，在今日實屬天經地義，無可懷疑』。因此，『要求政府當局即刻開放人民言論自由；凡足以妨害人民言論自由之法規，如報紙檢查，刊物禁扣等，應立即概予廢止』。並『籲請全國的學者、新聞記者、作者與讀者，一致起而力爭言論自由，促其早日實現』。

在這宣言上簽名的有：巴金、王統照、包天笑、沈起予、林語堂、洪深、周瘦鵑、茅盾、陳望道、郭沫若、夏丏尊、張天翼、傅東華、葉紹鈞、鄭振鐸、鄭伯奇、趙家璧、黎烈文、魯迅、謝冰心、豐子愷。這些人包括了當時文藝界各方面的代表人物，其範圍之廣，可以說是空前未有。這就奠定了文藝界抗日民族統一戰線的基礎，而成爲一九三八年的中華全國文藝界抗敵協會成立的準備。

這篇宣言是一九三六年十月初發表的，到十月十九日，中國新文化旗手，中國現代文學的奠基者和領導者魯迅在上海寓所逝世，這是中國現代革命文學不可償補的損失，也是中國革命不可償補

的損失。在舉世哀悼之際，『學習魯迅』，『發揚魯迅精神』，成爲中國進步文藝界和廣大青年的一致呼聲。魯迅雖然去世了，但他的戰鬥精神和他的偉大不朽的遺著却永遠引導着中國革命文學運動向前邁進。

## 第二節　抗日戰爭的爆發與文學服務於抗戰

### 一　抗戰爆發後中國文藝界的動態

一九三七年七月七日，日本帝國主義侵略軍隊向駐防北平南郊蘆溝橋的中國守軍發動進攻，中國守軍奮起抵抗。八月十三日，日寇又攻擊上海，上海守軍也奮起抵抗。中國共產黨於『七七』事變的次日，就通電號召『立刻給進攻的日軍以堅決的反攻』。八月十五日，中共中央公佈了『抗日救國十大綱領』，主張實行全國人民總動員，推行民主政治，改善人民生活，發動羣衆，進行人民的抗日戰爭。中國工農紅軍改稱爲八路軍和新四軍，首先出發抗戰。

國民黨反動政府自始至終是不想抗戰的，但當時迫於全國人民的要求，以及它和帝國主義之間的矛盾，也只好被迫應戰，但它的目的却仍是想在對於它有利的條件下來妥協投降的。

這樣，全面的抗日戰爭就爆發了。這是一個中國歷史上從來不曾有過的偉大的戰爭，全國愛國人民都一致的懷着無比的熱情，抛開一切，獻身抗戰。

這戰爭對於愛國的中國文藝工作者說來，正是他們多年希求爭取而未能獲得的，戰爭爆發後，便把他們投入了一個極度高揚狂熱的情緒之中，因而在各方面激起了巨大的變化——這主要的是作家生活和工作起了巨大的變化。

在戰前，由於國民黨反動統治的壓迫，進步作家是不可能公開的和人民大衆接近的。現在，由於戰爭爆發，作家可以自由活動了，他們紛紛走到戰場、中小城市和農村，參加一切戰時工作。絕大多數並結成或參加了戰時團體，如『戰地服務團』，『宣傳隊』，『演劇隊』等等組織，分散全國各地，進行宣傳鼓動工作。作家們在這些工作之中，不僅是寫作，並且還担任了寫作以外的如宣傳教育等等工作。有些作家並在這戰爭工作的鍛鍊之中，成爲政治工作者或民衆教育者。這些多種多樣的現實生活豐富了他們的認識，因而也就提高了或改正了他們的創作方法，更向人民大衆的文學道路上邁進。

至於那些中間層以及落後的作家，以前是或多或少地和現實游離的，現在由於戰時生活的變動，使得他們不能不正視現實，走向大衆，因而對自己以前的思想方法和創作態度，就有了或多或少的改變，有的並因此走上了革命的道路。當然，也有一些少數的人，仍然沉溺在原來的狹小的天地裏，也有的更爲落伍倒退，甚至當了漢奸，然而，這些人也就立刻受到了歷史的淘汰。

此外，由於戰爭的要求，無數的文藝青年，響應了祖國號召，投身到實際鬥爭之中。例如抗戰一開始時，有着『一二一九』光榮傳統的平津學生就組織了救亡工作隊一類團體，其中宣傳工作主要的便是演劇、寫壁報、歌詠等，這也許可以說是抗戰爆發後最初的較實際的抗戰文藝活動。全面抗戰

展開後，部隊和農村中也有無數的青年在努力文藝宣傳工作，眞誠坦白地報導了戰場和後方的許多眞實情況。這些文藝界堅强有力的後備隊伍，在民族解放戰爭中逐漸地培育成長起來。

由於這些文藝工作者廣泛地參加了抗戰工作，擴大了生活範圍，接近了廣大羣衆。同時廣大羣衆由於戰爭的激發和對於戰事的關心，他們也迫切需要提高文化生活。因此，文學大衆化的問題便比較普遍地被重視起來。此外，由於戰事使作家們分散開來，爲了要更進一步地團結爭取政治民主，抗戰勝利，爲了加强彼此之間的聯繫，就感到有建立一個中心組織的必要。

以上便是抗戰爆發後一年多——即從『七七』事變到一九三八年十月武漢失守時的文藝界的動態。

## 二 中華全國文藝界抗敵協會的成立及其主要工作

爲了更廣泛地團結並組織文藝界一切抗日力量，爭取民主勝利，爲了領導整個抗戰文藝運動，爲了加强分散在全國的作家之間的聯繫，中華全國文藝界抗敵協會經過了一個時期的籌備，於一九三八年三月二十七日在漢口正式成立了。

在成立大會上，通過了大會宣言。宣言首先指出：新文藝運動的歷史一貫是緊緊伴隨着民族痛苦掙扎，以血淚爲文章，爲正義而吶喊。文藝作家雖然生活窘迫，處境困難，但從不屈服絕望，前仆後繼，始終不肯放棄良心，不肯爲身家的安全而畏縮。抗戰爆發，文藝作家更本着向來不逃避不屈服的精神，以筆爲武器，爭先參加抗戰工作。其次，宣言又指出，爲了發揮更大的力量，作家們

必須聯合起來，對國內，必須喊出民族的危機，宣佈日寇的罪狀，造成全民族的抗戰情緒和生活，以求持久的抵抗，爭取最後勝利。對世界，必須揭露日本的野心與暴行，引起全人類的正義感，以共同制裁侵略者。最後，宣言中說：『必須把抗敵除暴的決心普遍打入民間，同時把民間的實況傳達給當局，一方面我們竭誠的激勵士氣民氣，一方面我們也不能不揭發各方面的缺點和弱點，以求補救與革新。誠心抗日的是我們心目中的英雄，妨礙抗日的是漢奸，我們的善惡分明，也希望全民族辨清是非。』

大會又通過了設立全國文藝作家通訊網，組織前線將士慰勞隊及慰問空軍將士與難民兒童，組織通俗文藝工作委員會等提案。選出了郭沫若、茅盾、馮玉祥、丁玲、許地山、巴金、夏衍、郁達夫、鄭振鐸、田漢、朱自清等四十五人爲理事。周恩來等爲名譽理事。

文協的成立，是一九三六年以來文藝界統一戰線形式上的完成，同時也是和當時政治上的統一戰線互相配合。但在政治上的統一戰線裏面，眞正堅持抗戰的是中國共產黨和全國廣大的愛國民主人士，而國民黨反動派則是觀望戰爭，隨時準備妥協投降的。因此，在文協方面也是如此，眞正堅持抗戰文藝運動的，是在中國共產黨領導下的進步的愛國的作家，至於文協中少數國民黨反動文人則是阻礙甚至破壞抗戰文藝運動的。但是，文協自從成立那一天起，一直就是在中國共產黨領導之下，在進步的愛國的文藝作家共同努力之下推進抗戰文藝運動，國民黨反動文人是不能起絲毫作用的。

文協成立以後，主要的工作是：第一，號召作家『入伍』『下鄉』，這一方面是爲了廣泛深入地宣傳抗戰，另一方面是由於抗戰而再度着重提出的文藝大衆化的許多問題，都必須在作家深入大衆

的實踐中才能獲得比較正確的解決。當時文協會幾次地派遣過代表到前線勞軍，一九三九年，又組織了一個『作家戰地訪問團』，訪問了西北和中原的幾個戰場。但這種工作後來因爲反動政府多方阻礙，沒有能够再繼續下去。第二，號召或協助組織了很多分會，計先後成立了廣州、成都、昆明、桂林、香港、襄樊、延安、晉東南、貴陽、曲江、上海等地分會，這些分會有些因爲戰事關係而中途停頓，但也有些活動較久的。它們也做了一些堅持抗戰民主，團結作家和教育文藝青年的工作。第三，參加了反對國民黨法西斯統治的鬥爭，參加了許多民主鬥爭，並一直堅持下來。因而它的繼續存在，對國民黨反動統治，也就多少起了一定的對抗作用。

文協雖然做了一些工作，但也還存在着許多缺點，這缺點主要的便是鬥爭性不强，沒有正確理解『以鬥爭求團結』的統一戰線的原則，並且後來也沒有得到很好的糾正。這原因固然很多，但文協自己主觀努力不够，也是一個主要因素。

文協成立於一九三八年，到一九四五年日本投降後改稱中華全國文藝界協會。一九四九年七月，中國革命取得了基本勝利，在北京召開了『中華全國文學藝術工作者代表大會』，文協和解放區的一些文學團體就統一成立了中華全國文學工作者協會。

## 三　在國民黨反動政府消極抗戰反共反人民的高潮下抗戰文學所受的壓迫及其鬥爭和偏向

『七七』事變後，國民黨反動政府原是被迫應戰的。一九三八年十月武漢失守以後，便由『應

戰』一變而爲『觀戰』，或想通過其他帝國主義國家來與日寇妥協，或簡直企圖向敵人投降。同時，對反共反人民的活動，却越來越積極，以作投降的實際準備。因此，抗戰初期的一點比較蓬勃的進步活躍的氣象，便迅速消失，代之而起的是法西斯統治的恐怖氣象。

一九三九年，國民黨發動第一次反共高潮，秘密頒佈『防止異黨活動辦法』和『共黨問題處置辦法』，十二月，蔣介石匪幫便出動陸空軍向抗戰民主堡壘陝甘寧邊區進犯，邊區政府和人民站在自衛立場，堅決予以還擊，打退了這次反共高潮。一九四一年一月，國民黨又發動第二次反共高潮，襲擊新四軍，造成『皖南事變』，下『令』取消新四軍番號。中國共產黨嚴正地駁斥了蔣介石的『命令』，並迅速整頓了新四軍，粉碎了蔣匪幫的進攻。當時反動政府除發動這兩次反共高潮外，在它的統治區域內更加強法西斯統治，特務機構和『集中營』『勞動營』遍設各地，逮捕屠殺各地的抗日進步青年。

在這樣血腥的法西斯統治之下，一切進步的，民主的，抗日的文學自然也遭受了殘酷的壓迫。

在國民黨發動第一次反共高潮時，很多的流動演劇隊，抗日宣傳隊在國民黨統治區，都一律被解散或强迫停止活動。所有一切部隊、工廠、農村，都一律禁止文藝作家前往。所有言論、集會、結社，全都沒有了自由，而書籍、雜誌、報紙的檢查、扣留和禁止，也一天比一天加緊起來。

『皖南事變』以後，國民黨反動政府對進步的抗戰文學運動的壓迫越發變本加厲。一九四一年至四二年間，在國民黨統治區，新出版的進步的文藝雜誌和書籍，幾乎絕迹，就是舊有的也都被迫停刊或被禁止，進步的文藝作家隨時都有被捕被殺的可能，成批的文藝青年被投入了集中營和牢獄。

在這樣血腥的高壓之下，雖然有少數文藝作家表現了消沉的情緒，但整個說來，絕大多數文藝作家並沒有因此而失去對抗日戰爭的勝利信心，中國共產黨領導的解放區和敵後的堅持抗戰的軍民大衆的偉大力量，始終成爲鼓舞國民黨統治區的一切文藝作家的勝利信心的基本力量。文藝運動仍舊繼續保持了傳統的革命的戰鬥精神，鞏固了廣大的統一戰線，並通過種種方式對反動派進行鬥爭，例如慶祝作家創作生活的若干週年紀念，舉辦同人的救濟事業，各地文協召開小型的座談會，舉辦文藝講座等，使文藝運動比較活躍。而對於反動文藝例如對『文學與抗戰無關』等反動論調，以及漢奸特務文學也進行了嚴厲的批評，對反動的文藝刊物則採取不合作態度。而在淪陷區的各大城市中，例如上海，抗戰文藝工作也始終沒有停頓過，地下的進步文藝作家都英勇地堅持崗位，用各種方式，和日寇漢奸作鬥爭。

但是，也不容否認，這些鬥爭是很不够的，這不够的原因，主要的是由於這一時期文藝運動處在一種右傾狀態之中。

這種右傾的偏向是受了當時政治上的影響的，在抗日戰爭初期，中國共產黨個別的負責同志在他們所負責的工作中，違反了黨的紀律，不執行黨的正確路線，否認『有團結有鬥爭，以鬥爭求團結』的正確的統一戰線方針，要求共產黨人對國民黨反人民政策實行讓步，把自己的行動限制在國民黨蔣介石反動派所允許的範圍之內，這是第一次國內戰爭時期陳獨秀右傾機會主義在新的情況下的復活。當時毛澤東同志立即和這種錯誤思想進行了堅決的鬥爭，因而使這種錯誤思想在沒有發生更大的危害的時候，就在實際工作中得到了克服。

這種錯誤思想直接影響了當時文藝運動，使得當時文藝運動沒有能夠在抗日文藝統一戰線達到極廣濶的程度的有利條件下，加强無產階級思想的領導，把進步思想的影響擴大到各階層和廣大羣衆中去，把文藝運動基礎安置羣衆之中。却把主要力量僅僅放在團結各個派別的作家這一點上，而這種團結又不是出發於思想的加强領導與互相批評，沒有積極地去强調抗日文藝的人民大衆立場和羣衆路線，錯誤地認爲『容忍即民主』，形成了互相退讓，互相敷衍，互相冷淡的局面，甚至有意地避開批評和鬥爭，以圖取得表面上的和諧。所有這些，都是由於沒有正確地掌握統一戰線的原則，對基本羣衆力量的信任不够，使得無產階級思想的領導日趨軟弱，而被小資產階級那種單純的充滿幻想的愛國熱情所代替了。在這一思想情況之下，有一部分作家就逐漸忽略了現代文藝運動一貫以來的人民大衆立場，同時也忽略了自身意識改造的任務。在創作方面也就出現一些不好的傾向來，例如詩歌和散文流行着一種憂鬱氣氛，戲劇上市儈主義的傾向都是。

文藝上這一右傾狀態並沒有能够像政治上一樣得到及時的糾正，而一九四二年毛澤東同志發表的在延安文藝座談會上的講話這一具有歷史意義的文件，在國民黨區進步文藝界雖然也進行了學習，但却沒有機會結合自己思想進行檢查，因而這一右傾狀態就沒有得到很好地克服，直到一九四五年以後才逐漸糾正過來。

## 四　在共產黨領導下的積極抗戰發揚民主的陝甘寧邊區和廣大敵後抗日根據地的抗戰文學的蓬勃發展

和國民黨區完全相反，在中國共產黨領導下的陝甘寧邊區和廣大敵後抗日根據地，抗戰文學得到廣大勞動人民和民主政府的重視與協助，因而獲得了蓬勃的開展。

陝甘寧邊區在中國共產黨領導之下，一面和日寇進行堅決頑强的鬥爭，擴大並鞏固了許多敵後根據地；一面抵禦並粉碎了蔣介石反動派的軍事進犯，鞏固了邊區民主政府。採取了發展生產，減租減息，精兵簡政，擁軍愛民，建設政權，時事教育等政策。邊區廣大人民不僅改善了自己生活，而且獲得了眞正的民主和自由。

一九三九年，陝甘寧邊區文化協會召開了第一次代表大會，發出宣言，〔三〕着重指出今後邊區文化界和全國文化界應該共同努力爭取抗戰建國的勝利，反對一切悲觀失望、分裂倒退和妥協投降的思想，爲抗日民族統一戰線的更加擴大和鞏固而鬥爭。文化運動必須有力地服務於政治，它本身也必須不斷地進步發展，必須努力使藝術走向大衆，反映現實，更廣泛地深入地進行抗戰教育和普及教育。在國民黨區，要爭取政治上的民主自由，反對國民黨區政治上文化上的一切倒退現象，反對對於進步思想言論出版方面的壓迫和限制，此外，還要進一步在生活上和工作上幫助文化工作者，使他們能更好地進行工作，要消滅國民黨區的進步文化工作者流離失所的現象。

邊區抗戰文藝運動也是按照這一總的方向，並在蘇區文藝運動優良傳統的基礎上向前邁進。這首先是鼓勵組織和幫助文藝作家深入人民大衆，成立了許多文工團，工作隊，劇團等。最著名的如丁玲領導的西北戰地服務團，文化界救亡協會組織的抗戰文藝工作團，魯迅藝術學院的實驗劇團，八路軍政治部的烽火劇團等等，都深入部隊、農村，從事抗日宣傳工作。其中如抗戰文藝工

作個就組成了四個小組，深入前線和敵後工作。有的小組曾『突過敵我犬牙交錯的大片戰地，共行七千餘里』，有的小組『曾經不畏艱難，深入到敵人佔領的太原城裏去過』。〔三〕這種深入戰爭，深入羣衆，使作家們鍛鍊了自己，豐富了經驗，提高了對政治對文藝的認識。例如魯藝文工團總結中便指出，作家上前線只是當作『爲了寫作而收集材料的單純活動，那絕對是不够』。『今天的文藝工作應該是適合抗戰新階段推動文藝走向大衆，使它在大衆間生長起來，爲大衆所愛好，接受，而且同樣作爲一個有力的鬥爭武器，爲大衆中所把握的活動，由文藝工作來推動廣大的工農羣衆和士兵，造成一個新文藝運動』。〔四〕這是從實踐中得來的總結，就不同於一般空泛的理論了。

其次是部隊文藝和農村文藝的活躍。部隊文藝和農村文藝繼承並發揚了紅軍時代的優良傳統，同時又由於大批知識分子和文藝作家的參軍下鄉，對於部隊文藝和農村文藝的發展與提高，也起了一定的作用。這時『部隊文藝已成爲更廣泛深入的羣衆性活動，廣大指戰員的文藝創作、欣賞、吸收與批判的能力大大發揮，部隊文藝活動已能採用更多的形式』。而『部隊文藝作品之多，更是中國人民文化生活歷史上從來未有的現象，因而更多地反映了和指導了廣大指戰員和人民羣衆的鬥爭生活』。〔五〕農村文藝則大量採用爲老百姓所愛好的容易接受的民間形式，加以改造和提高，一方面羅致民間藝術家來共同研究整理民間藝術並向他們學習，另一方面又注意在工農兵羣衆中培養出新的藝術家。那時農村中的文藝工作有『民衆劇團』的組織。『民衆劇團所運用的完全是邊區老百姓所喜見樂聞的秦腔，因此在農村中有極大的影響，對於政治上的民衆動員，民衆劇團起了極大的推動作用』。〔六〕

最後是對於文藝青年的教育和培養。邊區對培養文藝青年是特別重視的，當時成立了魯迅藝術學

院，專門負責這件工作。教育方法是理論與實際一致。學習馬克思列寧主義的任務，是為了學習如何研究實際，即如何認識生活與反映生活的方法。因此同學就必須研究邊區的地方與部隊的文藝現狀，經驗與特殊的問題，並參加實際工作。在這樣教學方針之下，魯藝培養了很多的文藝幹部，在邊區各部門文藝運動中發揮了很大的作用。此外，邊區在物質困難的條件下，還出版了很多的文藝刊物，如挺進、西北文藝、大衆文藝、文藝戰線、文藝突擊等，至於油印的刊物以及壁報等就更不計其數了。

總起來看，邊區的抗戰文藝運動在中國共產黨和毛澤東同志的正確領導下得到了蓬勃的開展，這首先是堅持了抗戰，並擴大了統一戰線，把從來文藝界所沒有注意的民間藝術家都團結在統一戰線之內，參加了抗戰文藝工作。其次是文藝進一步地深入到大衆之中，文藝作家在大衆中受到了教育，同時也幫助了大衆文藝的開展。第三是文藝作家在深入大衆的過程中，一方面固然受到了教育，另一方面也就暴露了自己的許多缺點，這主要的是小資產階級知識分子的思想感情和資產階級藝術觀點，妨礙了向工農兵羣衆的深入，因而也就逐漸地有了改造思想的要求。

## 五　毛澤東同志的『新民主主義論』的發表

一九四〇年一月，毛澤東同志發表了他的天才著作新民主主義論，這是毛澤東同志把馬克思列寧主義的普遍眞理和中國革命的具體實踐結合起來的光輝的典範著作之一。

在新民主主義論中，毛澤東同志『從中國的歷史和世界的歷史出發，說明了在俄國十月社會主

義革命以後，中國革命的領導權必須屬於中國工人階級，說明了中國革命必須分為新民主主義和社會主義兩個階段，而在工人階級領導下的新民主主義的前途必然是社會主義，說明了在新民主主義革命時期，黨必須採取既區別於資本主義、又區別於社會主義的新民主主義的政治綱領、經濟綱領和文化綱領，新民主主義論的發表，極大地幫助了全黨和全國革命人民的思想的統一，極大地幫助了全國人民解放區的政策的統一，因而極大地加强了中國革命』。（七）

新民主主義論是指導中國革命的光輝著作，中國革命就是由於根據這理論來進行而獲得了偉大的勝利，它的歷史意義和價值，這裏不可能作詳盡的闡述，這裏要說明的只是這部著作對於當時中國文學的巨大的指導意義。

毛澤東同志在這部著作中說到『新民主主義文化』的時候，他首先指出中國文化革命的歷史特點，是『「五四」以前和「五四」以後，構成了兩個不同的歷史時期』。而『在「五四」以後，中國的新文化，却是新民主主義性質的文化，屬於世界無產階級的社會主義的文化革命的一部分』。這種『新民主主義的文化，就是人民大衆反帝反封建的文化；……這種文化，只能由無產階級的文化思想即共產主義思想去領導，任何別的階級的文化思想都是不能領導了的。所謂新民主主義的文化，一句話，就是無產階級領導的人民大衆的反帝反封建的文化』。而『新民主主義的政治、經濟、文化，由於其都是無產階級領導的緣故，就都具有社會主義的因素，並且不是普通的因素，而是起決定作用的因素』。毛澤東同志這些指示對於當時從事革命文學各方面工作的人都是一個極大的啓示，這啓示是從來不曾有過的。在這以前，他們的思想上從沒有這樣明確的認識，現在得到了毛澤東同志

的指示，對於中國新文化的歷史特點，領導關係以及性質等等都十分明確地認識了，因而就極大地幫助了抗戰文學運動的推進。

毛澤東同志在闡明中國文化革命的歷史特點之後，接着分析了文化革命的統一戰線的四個時期的特點，並徹底批判了資產階級專制主義的文化。最後他總結性地指出中華民族的新文化的三大特性：第一，『這種新民主主義的文化是民族的。它是反對帝國主義壓迫，主張中華民族的尊嚴和獨立的。它是我們這個民族的，帶有我們民族的特性』。但這却不是排斥外來文化，相反的，毛澤東同志指出：『應該大量吸收外國的進步文化……還有外國古代文化，例如各資本主義國家啓蒙時代的文化』，但這吸收，必須是『把它分解爲精華和糟粕兩部分，然後排洩其糟粕，吸收其精華……決不能生呑活剝地毫無批判的吸收。』第二，『這種新民主主義的文化是科學的。它是反對一切封建思想和迷信思想，主張實事求是，主張客觀眞理，主張理論和實踐一致的』。但這並不是否定中國古代文化，相反的，毛澤東同志指出：『中國的長期封建社會中，創造了燦爛的古代文化。淸理古代文化的發展過程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精華，是發展民族新文化提高民族自信心的必要條件；但是決不能無批判地兼收並蓄。必須將古代封建統治階級的一切腐朽的東西和古代優秀的人民文化即多少帶有民主性和革命性的東西區別開來。中國現時的新政治新經濟是從古代的舊政治舊經濟發展而來的，中國現時的新文化也是從古代的舊文化發展而來，因此，我們必須尊重自己的歷史，決不能割斷歷史。但這種尊重，是給歷史以一定的科學的地位，是尊重歷史的辯證法的發展，而不是頌古非今，不是讚揚任何封建的毒素。』第三，『這種新民主主義的文化是大衆的，因而

即是民主的。它應爲全民族中百分之九十以上的工農勞苦民衆服務，並逐漸成爲他們的文化』。在這裏，毛澤東同志指出普及和提高的關係，他說：『要把教育革命幹部的知識和教育革命大衆的知識在程度上互相區別又互相聯結起來，把提高和普及互相區別又互相聯結起來。』毛澤東同志更着重指出：『革命文化人而不接近民衆，就是「無兵司令」，他的火力就打不倒敵人。爲達此目的，文字必須在一定條件下加以改革，言語必須接近民衆，須知民衆就是革命文化的無限源泉。』這些寶貴指示，到一九四二年，毛澤東同志在在延安文藝座談會上的講話一文中又曾予以更詳細的發揮。

毛澤東同志這些指示，實質上也就是對於中國現代文學前途方向的指示，在當時，解放區文藝運動和文藝工作者已經把這指示，作爲行動的指針；而在國民黨統治區的革命文藝運動和革命文藝工作者也由此明確了中國革命和中國文學的性質、前途和方向，因而更滿懷信心地加强革命的抗戰文藝運動。

## 第三節　抗戰文學理論的進展、討論和鬥爭

### 一　關於『文學服務於抗戰』的一些問題

抗戰爆發後，曾經有個極短的時期，在文藝界特別是青年文藝工作者中流行過『文學無用』的主張。但很快地大家也就明白這個民族解放戰爭是全面的，持久的，因而這戰爭就要求每個人站在

自己的崗位上，去推動並堅持戰爭走向勝利，而文藝恰是最好的宣傳教育的武器。這樣，文學在抗戰中的作用就被肯定了，文學也就被重視起來。

但是，那時有一部分人重視文學，只是單純地把它作爲動員民衆鼓舞士氣的工具，把抗戰文藝的範圍看得十分狹小，只局限於描寫戰爭。這些作品當然也有寫得很好的，但也有一部分作家戰地生活體驗並不豐富，或是根本就沒有，只憑觀念想像，因而作品中的人物多半是定型化的，抗戰將士一律寫成神化人物，而漢奸的形態也是一模一樣，甚至結局也是一樣。這樣就形成了『公式主義』的傾向。形成這傾向的原因，一方面固然是作家的生活實踐不够，對抗戰現實把握得不够；另一方面也是由於作家對抗戰理解得不够，片面地强調寫戰爭，沒有了解抗戰現實是多方面的，英勇的戰士，悲壯的戰鬥，固然要寫，但是爭取政治上的民主自由，後方人民生活的苦痛，以及農村、壯丁、難民、傷兵……等問題，工人、學生的運動，這些都是抗戰的一面，都是應該寫的。

公式主義傾向，在抗戰初期幾乎成了普遍現象，抗戰深入以後，又經過批評討論，後來基本上算是克服了，但就在這克服的過程中，又接觸到另一問題——暴露與諷刺的問題。

作家寫作既不必局限於戰爭，要廣泛到全民族的各個角落的現實。但廣泛的抗戰現實中，有光明的一面，却也有黑暗的一面，而在國民黨妥協投降的政策之下，法西斯統治之下，黑暗的一面又是多於光明的一面的，這一面，應不應該寫呢？當時是主張要予以暴露和諷刺的，並且要求批評家號召作家來從事這工作，如茅盾說：『批評家號召了作家寫新的光明，緊接着必須號召作家們同時也寫新的黑暗。』因爲消滅黑暗，『是爭取最後勝利之首先第一的要件。目前的文藝工作必須完成

這一政治任務』。〔一八〕這意見在當時是一致的。這種暴露和諷刺目的既在推動抗戰，因而它不是悲觀失望的，當時曾指出：『沒有使人悲觀的諷刺與暴露。』〔一九〕這就是說暴露黑暗主要的目的還是爲了要爭取光明，『讓暗影殘留在光明之中，固不能容許，然而更不能忽略的是要看見暗影中的光』〔二〇〕。當然，那時也有少數人反對寫黑暗，說是揭發了現實的汚穢，會使讀者垂頭喪氣；或者說光明有前途，黑暗沒有前途，應該要寫有前途的東西。說這樣話的，除了個別的想法過於天眞的人而外，主要的是國民黨反動文人，他們唯恐把國民黨的黑暗統治揭露了出來，影響了國民黨的統治，便巧妙地提出這些『道理』。但是大多數人也都明白他們的陰謀，這『道理』也就絲毫不起作用，暴露諷刺的作品還是大量地寫了出來。

在討論公式主義問題，暴露與諷刺問題的同時，批評工作問題也接觸到。當時曾經指出批評的貧乏。如適夷說，當時批評界爲了統一戰線，爲了避免磨擦，『批評起來，限定說幾句客氣話爲止』。因而他指出『避免磨擦決不是取消批評，爲着一件事業的改善與前進，批評的精神是萬分必要的』。〔二一〕接着茅盾等也寫文提出同樣的主張〔二二〕。但可惜的是當時並沒展開討論，文藝批評仍然沈寂，到一九四〇年以後，連這樣提議也很少了。這原因就是如前節所說的沒有正確地掌握統一戰線『有團結有鬥爭，以鬥爭求團結』的原則，甚至有意避開批評，以求取得表面的和諧，或是不痛不癢地說幾句，所以批評的貧乏，在抗戰前期是一直存在着的。

## 二　文學大衆化問題的討論

抗戰爆發後，客觀環境給文學大衆化提供了空前有利的條件：這首先是過去反動政治的阻礙，在抗戰一開始時，是暫時地減少了。其次是人民大衆特別是部隊開始正式向文藝工作者要求文化食糧。第三是文藝工作者開始比較廣泛地接觸了人民大衆，走進了他們生活之中，因而更感到文學大衆化的需要的迫切。在這一情況之下，文學大衆化問題就又被着重地提出，並且展開了討論。

這次討論的內容，大體上是圍繞着下面三個問題來進行的。

第一是文學大衆化的當前任務問題。對於這一問題有兩種不同的意見：一種意見是，文學大衆化的當前任務，只是為了抗戰宣傳，根本否認當時文學有向更高階段發展的必要，這意見在抗戰初期曾流行過一時。另一種意見則是認為當前文學大衆化的根本任務是要『解決着現在很迫切的兩個問題，一方面是迫不及待的革命（抗戰）的政治宣傳，一方面又是文學向更高階段的飛躍』。這兩個問題是矛盾的，文學大衆化就是要統一這個矛盾，而且是可以統一這矛盾的。〔三〕很顯然，前一種意見是錯誤的，他把文藝大衆化還原到『通俗化』，甚至『低級化』了。後一種意見比較進了一步，但却又強調了文學與政治的矛盾，把它們平列了起來。其實呢，文學是離不開戰鬥的，它本身便是階級鬥爭的反映，它是服從於政治的，因而它與政治根本就沒有矛盾不矛盾的問題存在了。

在討論這一問題的時候，自然也就接觸到第二個問題——普及與提高的問題。在這一問題上，當時也有許多不同的意見，有的認為大衆文學應集中精力向大衆作抗戰宣傳，提高沒有必要，而滿足於一些拙劣庸俗的宣傳作品。有的又認為普及只是為了宣傳，不是文學。這兩種意見看來好像相反，但實質上却是一個思想根源，都是把普及和提高分成了兩橛。也有人反對這兩種說法，認為一

方面要普及，一方面也要提高，認爲『抗戰的通俗宣傳現在極端的重要，但有藝術力的這種宣傳品則更需要』。『藝術大衆化決不是遷就大衆……大衆藝術的創作，是應當不停的提高的』。〔二四〕『普及和提高並不是兩個不共戴天的仇人，實際上倒是互相因果，彼此配合的，抽象地說，沒有普及了而不會得到提高，也沒有提高的努力不有助於普及』。〔二五〕這些意見雖然比前兩種要進步一點，但是向誰普及？向誰提高？在什麼樣基礎上提高？普及與提高的關係又怎樣？這些關鍵性的問題仍然沒有得到說明，所以仍然不能解決問題。

第三個問題是關於舊形式的問題。在這一問題上，大家一致認爲對舊形式不是盲目地模仿，而是要注進新的內容，要『翻舊出新』。〔二六〕要把其中帶有反動性的封建迷信的毒素和進步的帶有人民性的東西區別開來。〔二七〕至於舊形式與『五四』以來的新文藝形式的關係，當時周揚曾指出：首先，應該明確利用舊形式不是從新形式後退，而是幫助新形式前進，使新形式比較適合大衆體裁的如街頭劇、活報等和大衆生活聯繫起來，使之更向前發展。其次是新形式應該從舊形式吸收營養，一方面從民族固有藝術中來認識自己民族國家，另一方面學習它的簡潔明確的語言。第三是舊形式必須經過藝術上思想上的改造，使之發展爲較高的藝術；而新文藝也應該切實大衆化，直到能爲一般大衆所接受。這二者互相補充，互相滲透，互相發展，一直到藝術與大衆之最後的完全的結合，而建立民族的新形式。〔二八〕

總起來看，這次討論，是在戰前的，特別是左聯時期的大衆文藝的理論基礎之上進行的，但卻要來得廣泛、具體一些。在戰前，文學大衆化雖然是被肯定，但只是限於狹小的進步文藝工作者的

圈子裏，這次就擴大了，除漢奸反動派以外，文學大衆化已成為一切愛國作家的要求。其次呢，由於現實的要求，這時有了較多的大衆文學創作實踐，結合了這實踐，討論得就比較具體。因此，以前討論過的問題，這次雖然也有所重複，但基本上是向前發展了。不過左聯時期討論而未能解決的問題，這次也依然沒有得到解決，其中特別是文藝工作者自身思想改造問題依然沒有被當作重要課題提出。雖然那時也有人認為文藝工作者『一方面是民衆的教育者，而另一方面卻又要同時向民衆學習，學習他們的生活思想，以及言談』。(三九)但卻提得很含糊，不够明確。這一些問題，一直到毛澤東同志在延安文藝座談會上的講話發表以後，方才獲得了全面的徹底的解決。

## 三　『民族形式』問題的討論

一九三八年十月，毛澤東同志在其名著中國共產黨在民族戰爭中地位中談到『學習』問題時，有這樣一段指示：『我們這個民族有數千年的歷史，有它的特點，有它的許多珍貴品。對於這些，我們還是小學生。今天的中國是歷史的中國的一個開展；我們是馬克思主義的歷史主義者，我們不應當割斷歷史。從孔夫子到孫中山，我們應當給以總結，承繼這一份珍貴的遺產。這對於指導當前的偉大的運動，是有重要的幫助的。共產黨員是國際主義的馬克思主義者，但是馬克思主義必須和我國的具體特點相結合並通過一定的民族形式才能實現。馬克思列寧主義的偉大力量，就在於它是和各個國家具體的革命實踐相聯系的。對於中國共產黨說來，就是要學會把馬克思列寧主義的理論應用於中國的具體環境。成為偉大中華民族的一部分而和這個民族血肉相聯的共產黨員，離開中國特

點來談馬克思主義，只是抽象的空洞的馬克思主義。因此，使馬克思主義在中國具體化，使之在其每一表現中帶着必須有的中國特性，即是說，按照中國的特點去應用它，成爲全黨亟待了解並亟須解決的問題。洋八股必須廢止，空洞抽象的調頭必須少唱，教條主義必須休息，而代之以新鮮活潑的、爲中國老百姓所喜見樂聞的中國作風和中國氣派。把國際主義的內容和民族形式分離起來，是一點也不懂國際主義的人們的做法，我們則要把二者緊密地結合起來。在這個問題上，我們隊伍中存在着的一些嚴重的錯誤，是應該認眞地克服的。』〔三〇〕

毛澤東同志這篇報告發表以後，在延安，大家都進行了學習，陳伯達、周揚、艾思奇等並寫出了學習的心得，也討論了舊形式的運用以及如何創造新的民族形式問題，都是根據毛澤東同志的報告的精神，發表自己的體會，並沒有發生偏向。但到了一九四〇年，在國民黨統治區展開這一問題討論的時候，却意見紛紜起來。

毛澤東同志所說的『民族形式』，運用到中國現代文學上來，主要的應該就是文學爲工農兵服務的問題，因爲工農兵是中國的主人，眞實地寫出了中國主人，那基本上自然就是『民族形式』作品。但當時在國民黨統治區討論中，雖然也認識到『民族形式』和文藝大衆化的關係，但却沒有接觸到這一主要關鍵，因而在展開討論和爭辯的時候，意見就很紛紜複雜。這些意見歸納起來，大致可以分爲兩種：

第一種意見是認爲民間形式是眞正的爲老百姓所喜見樂聞的民族形式，而『新質發生於舊質胎內』，所以『現實主義者應該在民間形式中發現民族形式的中心源泉』。〔三一〕至於五四以來的新文藝

形式是歐化形式，不是民族形式。這意見指出現實主義者應該向民間文藝學習是正確的，但却也有錯誤，這首先是他沒有從革命運動中，革命鬥爭中來考察文藝。其次是只就文學形式來討論形式，忽略了內容是決定形式的主要因素。第三是五四以來新文藝雖然有其缺點，但也有很大的戰鬥業績，不能粗暴地完全予以否定。第四是重視並學習民間文藝是完全應該的，但却不能提高到成爲民族形式的中心源泉。

這一意見發表之後，立刻便召致了各方面的反對，這些反對的意見很多，其中比較有力的是胡風的主張，他說：『民族形式是五四的現實主義傳統在新的情勢下面主動地爭取發展的道路。』因此，『以現實主義的五四傳統爲基礎，一方面在對象上更深刻的通過活的面貌把握民族的現實（包括對於民間文藝和傳統文藝的吸取），一方面在方法上加强地接受國際革命文藝底經驗（包括對於新文藝缺點的克服），這才能夠創造爲了反映「新民主主義的內容」的「民族的形式」。』(三二)這意見看來好像很全面，但實際上也是脫離了革命鬥爭來考察文學，離開內容來談形式。因而這意見雖然好像在保衞五四以來新文藝形式，但五四以來的特別是當時文藝中氾濫着的小資產階級意識也就在其保衞之中了。所以後來茅盾便指出：這是『在保衞「文藝新形式」的名義下堅守着小資產階級文藝的小天地——其所保衞的是「形式」，實際上是深恐藏在這種形式下的內容受到損害』。(三三)在這一思想情況之下，自然對民族的文藝傳統和民間文藝形式的學習就採取了拒絕的態度。所以就錯誤地認爲新文藝要接受民族和民間遺產，『都是絕對有害的理論，非徹底地得到肅清不可』(三四)了。

總的說起來，在這次論爭中，參加討論的人對毛澤東同志的『馬克思主義和我國的具體特點相

結合並通過一定的民族形式才能實現』這一指示的精神，都沒有很好的體會，以致把問題局限於『形式』的討論，弄到後來，由於意見的過於分歧，甚至陷入了混亂狀態，這就無論如何也討論不出結果來了。

但是通過這次論爭，却也使大家看出了原封不動地利用舊形式的思想，以及照舊地保存歐化的文藝新形式的看法，兩方面都有偏向，因而以後在文藝創作形式上展開了比較多樣性的發展，研究民間文藝的風氣也逐漸普遍起來，方言文藝也得到應有的注意和討論，這一些都是這次論爭的積極成果。

## 四 與反動文學傾向的鬥爭

如前所說，在抗戰初期，由於作家的熱情衝激，對抗戰現實的理解不够深入，而產生了『公式主義』的偏向，這偏向後來也很快地得到了克服。

但是那時買辦階級文人梁實秋却借着清算『公式主義』的機會，提出了文學可以『與抗戰無關』的要求來。一九三八年武漢失守後，他在報上就這樣公開地提出，他說：『現在抗戰高於一切，所以有人一下筆就忘不了抗戰。我的意見稍爲不同，於抗戰有關的材料，我們最爲歡迎，但是與抗戰無關的材料，只要眞實流暢，也是好的，不必勉强把抗戰截搭上去。至於空洞的抗戰八股……那是對誰都沒有益處的。』〔三五〕

梁實秋這種謬論一出，立刻便得到了嚴正的批判，首先，大家指出，生在抗戰的時代，一切都

是與抗戰有關的，歡笑和眼淚與抗戰有關，吃飯、睡覺和戀愛也都與抗戰有關，因此，寫文章『一下筆就忘不了抗戰』，那是理所當然的。其次，所謂『空洞的抗戰八股』『對誰都沒有益處』，那是武斷和誣衊，因爲『讀者確是感到益處的，他在這些速寫裏認識了抗戰的一面，增强了抗戰的決心』。『感不到益處的怕只剩着兩種人，一種是也可以「與抗戰有關」也可以「與抗戰無關」的這種騎牆派；一種是夢想着「王道樂土」的那些「蠢奴才」』！第三，今天的抗戰文藝有一部分不够堅實和深刻是事實，但決不是提倡『與抗戰無關』所能補救的，相反的，這一缺陷的產生，正是由於『作者「與抗戰有關」的程度還不够深』。〔三六〕要補救這一缺陷，更需要作家在各方面加强『與抗戰有關』的深度。

梁實秋提倡這種謬論，正是蔣介石反動集團發動第一次反共高潮的時候，所以他在當時是有其政治上的企圖的。遠在一九二九年，梁實秋就曾大肆攻擊過『革命文學』，那時他是代表了買辦資產階級文人集團，現在呢，他仍是站在這個立場。買辦資產階級是不喜歡抗戰的，但是在抗日民族統一戰線的堅强的力量之下，他們是沒有辦法公開說出來的，而廣大愛國人民的『抗戰到底』的呼聲又像怒潮似的澎湃全國，這又使得他們心頭感到萬分沈重，恰恰這時蔣介石發動了第一次反共高潮，於是梁實秋便曲曲折折地提出了文學可以『與抗戰無關』的口號來，企圖敲敲邊鼓，發生一點影響，減輕心頭的沈重。這正和蔣介石反動集團準備妥協投降的做法是一鼻孔出氣的。

當然，這種反動論調在當時抗戰高潮之下是不會起什麼影響的，經過嚴正駁斥，也就消沈下去。

這以後，隨着蔣介石的法西斯統治的强化，也不斷有些反動文學替這法西斯統治宣傳鼓吹，例如一九三九年左右，蔣介石豢養的走狗陳銓在昆明就糾合了一些反動落後文人辦了一個戰國策刊物，公然鼓吹法西斯，而陳銓自己寫的野玫瑰，便是一個歌頌法西斯特務匪徒的戲劇。對於這一反動文學傾向，當時文藝界也曾嚴正地予以揭發和駁斥，同時讀者羣衆在抗戰中也提高了覺悟程度，對他們這種反動言論和作品也都棄置不顧，他們的叫囂，只是更顯出他們的日暮途窮的垂死掙扎而已。

〔一〕毛澤東選集第一卷：論反對日本帝國主義的策略。
〔二〕毛澤東選集第二卷。
〔三〕周揚：現階段的文學。
〔四〕何家槐：文藝界聯合問題我見。
〔五〕周揚：關於國防文學。
〔六〕郭沫若：國防、鍊獄、汚池。
〔七〕同〔六〕
〔八〕同〔五〕
〔九〕同〔六〕
〔一〇〕且介亭雜文末編：論現在我們的文學運動。
〔一一〕二文均見且介亭雜文末編。
〔一二〕文藝陣地第四卷第十一期轉載。

〔一三〕抗戰文藝第四卷第三四期合刊，劉白羽：抗戰中文藝工作的一個實踐。

〔一四〕抗戰文藝六卷二期，荒煤等：關於敵後文藝工作的意見。

〔一五〕傅鍾：關於部隊的文藝工作，見文代大會紀念文集。

〔一六〕艾思奇：論中國特殊性及其他，抗戰中陝甘寧邊區文化運動。

〔一七〕胡喬木：中國共產黨的三十年。

〔一八〕抗戰文藝二卷一期：論加強批評工作。

〔一九〕文藝陣地一卷十二號，茅盾：暴露與諷刺。

〔二〇〕文藝陣地三卷一號，適夷：暗陰的光。

〔二一〕抗戰文藝一卷十期，適夷：批評的貧乏。

〔二二〕茅盾有論加強批評工作，還有羅蓀：也還需要批評，見抗戰文藝三卷三期。

〔二三〕抗戰文藝論集，馮雪峯：關於藝術大衆化。

〔二四〕同〔二三〕。

〔二五〕胡風：劍、文藝、人民，論持久戰中的文化運動。

〔二六〕抗戰文藝論集，茅盾：大衆化與利用舊形式。

〔二七〕穆木天的關於通俗文藝，林淡秋的抗戰文學與大衆化，雪峯的關於藝術大衆化中均有這樣意見，原文均見抗戰文藝論集。

〔二八〕中國文化第一期，周揚：對舊形式利用在文學上的一個看法。

〔二九〕文藝戰線第三期，艾思奇：舊形式運用的基本法則。

〔三〇〕毛澤東選集第二卷。

〔三一〕向林冰：論民族形式的中心源泉，見胡風編：民族形式問題討論集。

〔三二〕胡風：論民族形式問題。

〔三三〕茅盾：在反動壓迫下鬥爭和發展的革命文藝，見文代大會紀念文集。

〔三四〕同〔三三〕。

〔三五〕抗戰文藝第三卷第二期「每週論壇」引。

〔三六〕抗戰文藝三卷二期，宋之的：談抗戰八股。

# 第四章　中國文學的工農兵方向——毛澤東同志的『在延安文藝座談會上的講話』的發表以及文藝理論的鬥爭

## 第一節　『在延安文藝座談會上的講話』的發表

### 一　『在延安文藝座談會上的講話』發表前後的抗日戰爭的形勢和整風運動

自從一九三八年武漢失守以後，蔣介石時時刻刻都在作投降日本帝國主義的準備，同時，對反共反人民的活動，就越來越積極。一九三九到一九四一年，蔣介石曾發動了兩次反共高潮，抗日根據地軍民，依照毛澤東同志的堅決自衞的方針，英勇地予以回擊，並獲得了勝利。

蔣介石的第二次反共高潮，是配合日本帝國主義進行的。從一九四一年初，日本帝國主義對解放區加緊了大規模的『掃蕩』，實行燒光、殺光、搶光的『三光政策』。蔣介石又密令他自己很多的軍隊投降日寇，然後在日寇指揮之下去進攻八路軍和新四軍。一九四一年六月，法西斯德國進攻蘇聯，同年冬，日本在太平洋向英美進攻；法西斯陣線在戰爭初期的進展，更加擴大了國民黨反動派投敵、通敵、包圍解放區、反共、反人民的黑暗潮流。在這樣情形之下，解放區的面積、人口、

軍隊，都縮小了，財政也發生了很大的困難。

在這樣艱苦的歲月裏，中國共產黨領導解放區的機關學校和部隊一律實行生產自給，精兵簡政，藉以減輕人民負担。並領導人民發展農業生產，救濟災害。又領導農民實行大規模的減租減息運動。同時大大地發展民兵，領導人民實行反『掃蕩』鬥爭。由於這些努力，就戰勝了一切困難，解放區得到了進一步的鞏固，並且從一九四三年起又逐步地擴大了。

一九四一到四三年，是國際國內局勢變化較少的時期。中國共產黨抓緊了這一時期，在一九四二年，進行了全黨範圍的馬克思列寧主義教育，採取了整風運動的辦法，領導全黨的幹部和黨員來認識並克服廣泛存在於黨內的僞裝馬克思列寧主義的小資產階級思想作風，提高了黨員的政治理論水平和紀律性。這運動並擴展到全解放區的軍、政、民各級幹部中，各級幹部都在思想意識上進行了檢討，在思想方法上進行了革命，他們的革命立場是更加堅定了。在這運動開始的時候，毛澤東同志發表了改造我們的學習，整頓黨的作風，反對黨八股等文件，在延安文藝座談會上的講話也是在這時候發表的。這些文件在這個學習運動中起了巨大的作用。

這次整風學習運動的成績，毛澤東同志後來在一九四七年十二月發表的目前形勢和我們的任務中曾總結說：『抗日戰爭時期我黨內部的整風運動，是一般收到了成效的，這種成效，主要的是在於使我們的領導機關及許多幹部，進一步掌握了馬克思列寧主義的普遍眞理與中國革命的具體實踐之統一這樣一個基本方向。在這點上，我們黨是比較抗日以前的幾個歷史時期大進一步了。』

在延安文藝座談會上的講話就是在上述的這樣情況之下發表的，它是整風學習運動的一個主要

指導文件，是一個關於革命的思想工作的輝煌的科學著作，而從文藝方面來看，又是馬克思列寧主義的文藝理論在中國革命文藝工作實際中的具體的運用和發展的光輝典範。

## 二 『在延安文藝座談會上的講話』發表前後中國文藝界一般思想情況

毛澤東同志的在延安文藝座談會上的講話英明地總結了五四運動以來的中國文學的歷史，並在這歷史基礎之上，透徹地解決了五四運動以來在中國文藝界中，在一般文藝理論中所存在着的許多歷史性的問題。因此，在研究這篇光輝的著作之前，瞭解一下當時中國文藝界思想情況是有其必要的。

五四運動以來，中國文學運動是有着很大成績的，它是新民主主義革命運動的一部分，始終是在共產主義思想與中國共產黨指導之下，以統一戰線的形式，以人民大衆為主體，堅決地進行了反帝反封建的鬥爭，它的主潮一直是現實主義，並且一直是朝着社會主義現實主義方向發展的。這一基本性質，不僅貫徹在文學運動和文學理論之中，而且也貫徹在文學創作裏面。整個地說來，它對中國革命作了重要的貢獻。但是，它又有一個問題長時期地未能得到解決，這就是五四運動以來，中國文學雖然是一貫在企圖以人民大衆為主體，為人民大衆服務，『文學大衆化』的問題，從一九二七年革命文學運動後，一直是當作文藝上中心問題提出的，並展開了很多次討論，但結果呢，這問題却一直沒有獲得徹底解決，許多革命文藝工作者，雖然在理論上承認文學是應該為人民大衆，但多半是教條的認識，在思想感情方面却始終沒有把這問題搞透徹。所以，文學應該為人民大衆服務

這一中心任務，在理論方面既沒有闡述得明確清楚，在創作實踐方面也沒有更好的完成。這就產生了一個很大的矛盾——爲人民大衆服務的運動目標和實際作法不能完全一致的矛盾。

產生這矛盾的原因就是由於中國是一個廣大的小資產階級國家，小資產階級文藝作家在整個文藝戰線上是一個重要的力量。五四運動以來的文學作品絕大部分是描寫小資產階級的，對象也是他們。進步的小資產階級作家雖然口頭上也主張文學應該爲人民大衆服務，但實際上寫出來的却仍是爲了小資產階級，即或是描寫了人民大衆——工人和農民，但也只是衣服是工農，面孔却是小資產階級。因此，這裏面就存在着一個無產階級思想和小資產階級思想的矛盾問題。這是一個根本矛盾，這矛盾在文學上表現出來的就是文學爲人民大衆服務的運動目標和實際作法的不完全一致。

這個矛盾在抗戰以前左翼文學陣營裏已經有些暴露，但那時是處在反動統治的殘酷壓迫之下，要用全力和强大的敵人作鬥爭，這種內部矛盾還不可能表現得十分明顯。抗戰爆發後，許多左翼文藝作家到了延安，在抗戰初期，他們也曾積極地做了許多工作，在鼓舞抗日情緒和提高勝利信心上是有貢獻的。但在一九四一到一九四二年整風運動以前這一段時間內，由於抗日戰爭早已進入了艱苦的相持階段，延安的物質生活更加困難，再加上有了更多的文藝工作者從國民黨統治區來到了延安，這個矛盾就發展得很尖銳了。其中最突出的表現，便是如毛澤東同志在『講話』裏面所痛斥的那些糊塗的和荒謬的言論。這種錯誤傾向並不是個別的偶然現象，在整風運動以前的延安，雖然爲期不長，但却有一部分作家參加這種錯誤的文藝活動，也得到一些作者的支持附和。也有些人雖然在理論上沒有支持附和，但所寫的某些作品却實際是屬於或接近於這種傾向。當然，也有一些作者

是反對這種傾向的，他們提出『歌頌光明』的口號與之對抗。但這些作者並不能從理論上來公開地徹底地批判這種傾向，他們所寫的作品也還是比較膚淺的帶有小資產階級情感的歌頌。在文學爲人民大衆服務的運動目標和實際作法不完全一致的問題上，這些作者的缺點就暴露得更爲明顯。

這一根本問題，文學與人民大衆結合的問題，在抗戰以前，因爲有帝國主義和國民黨反動派的阻撓和破壞，是不能得到徹底解決的，但到了解放區——延安還不能解決，這就不能再推說是客觀條件還未具備，而赤裸裸地暴露出主觀思想上的弱點了。這同時也就說明了這些作者雖然承認藝術服從階級，服務政治的原則，但他們的理解還是抽象的，不是具體的，理論與實踐是脫節的。

根據這一基本思想情況，就可以看出，當時延安文藝界的問題正是中國有革命文藝運動以來就存在着的主要問題——無產階級思想和小資產階級思想的矛盾問題，以及由此產生的文學爲人民大衆服務的運動目標和實際作法不完全一致的矛盾問題——集中地表現出來了：有一些曾經在帝國主義和國民黨反動派的壓迫之下擁護工人階級，願意站在工人階級的旗幟之下與敵人作戰的文藝作家，到了工人階級領導的人民大衆當權的地區，却可以對工人階級及其所創造的現實心懷不滿，以致嚴重對立。又有一些曾經宣稱自己的工作是要爲工農大衆服務的文藝作家，到了客觀條件完全具備以後，却又用自己的手所築的牆和他們隔絕起來。這兩種錯誤經驗，在中國現代文學歷史上，是具有極其深刻的意義的。

毛澤東同志的『講話』就是針對着這一基本思想情況，非常雄辯地展開了無產階級對非無產階級的思想鬥爭，系統地徹底地解決了上述的兩個根本問題以及圍繞它們而發生的許多問題。總結了

五四以來的文學歷史，指出了今後文學的新方向，把中國文學運動推進到了一個新的階段。

## 第二節　『在延安文藝座談會上的講話』的內容及其偉大的歷史意義

### 一　關於文學是爲什麼人的問題和小資產階級文藝工作者的思想改造問題

毛澤東同志解决文藝問題正如他解决中國革命的一切問題一樣，有力地抓住了整個問題的最基本的有決定性的環節，他在『講話』中，首先就提出：『我們的文藝是爲什麼人的？』這樣一個根本的，原則的問題。針對着新文學運動以來的大部分是小資產階級知識分子出身的文藝工作者，他又進一步尖銳地提出：我們的文藝第一是爲工農兵呢，還是第一是爲着小資產階級呢？毛澤東同志明確地、肯定地答覆：第一要爲工農兵。他說：『什麼是人民大衆呢？最廣大的人民，佔全人口百分之九十以上的人民，是工人、農民、兵士和城市小資產階級。所以我們的文藝，第一是爲工人的，這是領導革命的階級。第二是爲農民的，他們是革命中最廣大最堅决的同盟軍。第三是爲武裝起來了的工人農民即八路軍、新四軍和其他人民武裝隊伍的，這是革命戰爭的主力。第四是爲城市小資產階級勞動羣衆和知識分子的，他們也是革命的同盟者，他們是能够長期地和我們合作的。這四種人，就是中華民族的最大部分，就是最廣大的人民大衆。我們的文藝，應該爲着上面說的四種人。』

但是，小資產階級文藝工作者要他們全心全意爲工農兵服務，把工農兵放在第一位，並不是一件容易的事。小資產階級知識分子長期地習慣於單獨工作或在很小的集團內工作，而在文藝修養上又往往受了很深的以個人主義爲中心的資產階級文藝的影響，這一切就養成了小資產階級知識分子特有的個人主義的心理和習慣。這樣，他們對一切問題的分析和處理，就不可能站在無產階級立場，而只是站在小資產階級立場，但是要爲工農兵服務，就必須站在無產階級立場，而不能站在小資產階級立場。

針對着這些小資產階級文藝工作者的思想，毛澤東同志進行了極其深刻的分析和批判。他說：

「在今天，堅持個人主義的小資產階級立場的作家是不可能眞正地爲革命的工農兵羣衆服務的，他們的興趣，主要是放在少數小資產階級知識分子上面。而我們現在有一部分同志對於文藝爲什麼人的問題不能正確解決的關鍵，正在這裏。我這樣說，不是說在理論上。在理論上，或者說在口頭上，我們隊伍中沒有一個人把工農兵羣衆看得比小資產階級知識分子還不重要的。我是說在實際上，在行動上。在實際上，在行動上，他們是否對小資產階級知識分子比對工農兵還更看得重要些呢？我以爲是這樣。有許多同志比較地注重研究小資產階級知識分子，分析他們的心理，着重地去表現他們，原諒並辯護他們的缺點，而不是引導他們和自己一道去接近工農兵羣衆，去參加工農兵羣衆的實際鬥爭，去表現工農兵羣衆，去教育工農兵羣衆。有許多同志，因爲他們自己是從小資產階級出身，自己是知識分子，於是就只在知識分子的隊伍中找朋友，把自己的注意力放在研究和描寫知識分子上面。這種研究和描寫如果是站在無產階級立場上的，那是應該的。但他們並不是，或

者不完全是。他們是站在小資產階級立場，他們是把自己的作品當作小資產階級的自我表現來創作的，我們在相當多的文學藝術作品中看見這種東西。他們在許多時候，對於小資產階級出身的知識分子寄予滿腔的同情，連他們的缺點也給以同情甚至鼓吹。對於工農兵羣衆，則缺乏接近，缺乏了解，缺乏研究，缺乏知心朋友，不善於描寫他們；倘若描寫，也是衣服是勞動人民，面孔却是小資產階級知識分子。他們在某些方面也愛工農兵，也愛工農兵出身的幹部，但有些時候不愛，有些地方不愛，不愛他們的感情，不愛他們的姿態，不愛他們的萌芽狀態的文藝（牆報、壁畫、民歌、民間故事等）。他們有時也愛這些東西，那是爲着獵奇，爲着裝飾自己的作品，甚至是爲着追求其中落後的東西而愛的。有時就公開地鄙棄它們，而偏愛小資產階級知識分子的乃至資產階級的東西。這些同志的立足點還是在小資產階級知識分子方面；或者換句文雅的話說，他們的靈魂深處還是一個小資產階級知識分子的王國。這樣，爲什麼人的問題他們就還是沒有解決，或者沒有明確地解决。』

因此，小資產階級出身的文藝工作者要徹底解決這一問題，就必須進行思想改造。把自己的『思想感情和工農兵大衆的思想感情打成一片』，而要『打成一片，就得下決心，經過長期的甚至是痛苦的磨練』。毛澤東同志說：『知識分子出身的文藝工作者，要使自己的作品爲羣衆所歡迎，就得把自己的思想感情來一個變化，來一番改造。沒有這個變化，沒有這個改造，什麼事情都是做不好的，都是格格不入的。』

思想改造是以工人階級的先進思想去克服一切落後思想；這裏面就包含了一個人的整個世界

觀、人生觀的改變，整個思想、情感、心理、習慣、趣味的改變，對於被改造者來說，必然要經過一個相當時間的、劇烈的、痛苦的內心鬥爭的過程。毛澤東同志指出：『要徹底解決這個問題，非有十年八年的長時間不可。』但是同時毛澤東同志又指出：『時間無論怎樣長，我們却必須解決它，必須明確地徹底地解決它。我們的文藝工作者一定要完成這個任務，一定要把立足點移過來，一定要在深入工農兵羣衆、深入實際鬥爭的過程中，在學習馬克思主義和學習社會的過程中，逐漸地移過來，移到工農兵這方面來，移到無產階級這方面來。只有這樣，我們才能有眞正爲工農兵的文藝，眞正無產階級的文藝。』

毛澤東同志在解決了這一個問題的最後，更着重指出：『爲什麼人的問題，是一個根本的問題，原則的問題。』這個根本問題解決了，『其他許多問題也都可以解決了』。

在延安，就是由於遵照毛澤東同志的指示，進行了對小資產階級的思想改造，初步解決了這個問題，當時延安的文藝和文藝工作者的面貌就爲之渙然一新。

## 二　關於文學如何爲工農兵羣衆的問題

文學第一是爲工農兵，小資產階級出身的文藝工作者要全心全意爲工農兵，而不是半心半意爲工農兵，那就首先要進行一個思想改造，要和工農兵羣衆打成一片。但是文藝工作者的思想改造是和他的生活實踐與創作實踐分不開的，思想、生活和創作三者必須在文藝工作者本人的勞動和經驗的基礎上統一起來。而積極地參加羣衆的實際鬥爭，則是徹底改造自己思想，將自己的創作和工農

兵羣衆生活，和羣衆的階級鬥爭眞正結合起來的關鍵。毛澤東同志對這一點有極透闢地說明，他指出人民生活是文學藝術的唯一的源泉，他說：『一切種類的文學藝術的源泉究竟是從何而來的呢？作爲觀念形態的文藝作品，都是一定的社會生活在人類頭腦中的反映的產物。革命的文藝，則是人民生活在革命作家頭腦中的反映的產物。人民生活中本來存在着文學藝術原料的礦藏，這是自然形態的東西，是粗糙的東西，但也是最生動、最豐富、最基本的東西；在這點上說，它們使一切文學藝術相形見絀，它們是一切文學藝術的取之不盡、用之不竭的唯一的源泉。這是唯一的源泉，因爲只能有這樣的源泉，此外不能有第二個源泉。』

人民生活是文學藝術的唯一源泉，但人民生活却不等於文藝，文藝是要正確地表現人民生活的，毛澤東同志在這裏指出了文藝的重要作用，他說：『人類的社會生活雖是文學藝術的唯一源泉，雖是較之後者有不可比擬的生動豐富的內容，但是人民還是不滿足於前者而要求後者。這是爲什麼呢？因爲雖然兩者都是美，但是文藝作品中反映出來的生活却可以而且應該比普通的實際生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更帶普遍性。革命的文藝，應當根據實際生活創造出各種各樣的人物來，幫助羣衆推動歷史的前進。』

既然人民生活是文學藝術的唯一的源泉，文學藝術要集中、典型、理想地去表現這些取之不盡的人民生活，因此，文藝工作者就必須投身到這個源泉中去。毛澤東同志在『講話』中發出了這樣的號召：『中國的革命的文學家藝術家，有出息的文學家藝術家，必須到羣衆中去，必須長期地無條件地全心全意地到工農兵羣衆中去，到火熱的鬥爭中去，到唯一的最廣大最豐富的源泉中去，觀察、

體驗、研究、分析一切人，一切階級，一切羣衆，一切生動的生活形式和鬥爭形式，一切文學和藝術的原始材料，然後才有可能進入創作過程。否則你的勞動就沒有對象，你就只能做魯迅在他的遺囑裏所諄諄囑咐他的兒子萬不可做的那種空頭文學家，或空頭藝術家。』

毛澤東同志就是這樣系統地、生動地、具體地解决了文學如何爲工農兵羣衆的問題。後來的文藝運動全部經驗證明：凡是忠實地執行了毛澤東同志的指示，和羣衆聯系密切的時候，文藝工作總是顯得生氣勃勃的；而沒有嚴格執行這指示，一旦離開了羣衆，文藝工作就必然陷於停滯和癱瘓狀態。

## 三　關於文學上的普及與提高的問題

文學既然第一是爲工農兵，而爲工農兵，首先就要求文藝工作者改造自己思想，投身到火熱的鬥爭中去，這個根本問題解决了。那麼在文學創作的實踐上還是努力於提高呢，還是努力於普及呢？

關於這個問題，即普及和提高的關係問題，毛澤東同志在『講話』中作了最正確、最科學的規定。

首先，毛澤東同志指出了普及和提高的正確標準，他說：『有些同志，在過去，是相當地或是嚴重地輕視了和忽視了普及，他們不適當地太强調了提高。提高是應該强調的，但是片面地孤立地强調提高，强調到不適當的程度，那就錯了。我在前面說的沒有明確地解决爲什麼人的問題的事實，

在這一點上也表現出來了。並且，因爲沒有弄清楚爲什麼人，他們所說的普及和提高就都沒有正確的標準，當然更找不到兩者的正確關係。我們的文藝，既然基本上是爲工農兵，那末所謂普及，也就是向工農兵普及，所謂提高，也就是從工農兵提高。用什麼東西向他們普及呢？用封建地主階級所需要、所便於接受的東西嗎？用資產階級所需要、所便於接受的東西嗎？用小資產階級知識分子所需要、所便於接受的東西嗎？都不行，只有用工農兵自己所需要、所便於接受的東西。因此在教育工農兵的任務之前，就先有一個學習工農兵的任務。提高的問題更是如此。提高要有一個基礎。比如一桶水，不是從地上去提高，難道是從空中去提高嗎？那末所謂文藝的提高，是從什麼基礎上去提高呢？從封建階級的基礎嗎？從資產階級的基礎嗎？從小資產階級知識分子的基礎嗎？都不是，只能是從工農兵羣衆的基礎上去提高。也不是把工農兵提到封建階級、資產階級、小資產階級知識分子的「高度」去，而是沿着工農兵自己前進的方向去提高，沿着無產階級前進的方向去提高。而這裏也就提出了學習工農兵的任務。只有從工農兵出發，我們對於普及和提高才能有正確的了解，也才能找到普及和提高的正確關係。』

普及和提高的標準搞清楚了，那麼普及和提高的任務關係也就明白了，毛澤東同志着重指出：普及任務是更爲迫切的。他說：『什麼是文藝工作中的普及和提高呢？普及的東西比較簡單淺顯，因此也比較容易爲目前廣大人民羣衆所迅速接受。高級的作品比較細緻，因此也比較難於生產，並且往往比較難於在目前廣大人民羣衆中迅速流傳。現在工農兵面前的問題，是他們正在和敵人作殘酷的流血鬥爭，而他們由於長期的封建階級和資產階級的統治，不識字，無文化，所以他們迫切要

求一個普遍的啓蒙運動，迫切要求得到他們所急需的和容易接受的文化知識和文藝作品，去提高他們的鬥爭熱情和勝利信心，加强他們的團結，便於他們同心同德地去和敵人作鬥爭。對於他們，第一步需要還不是「錦上添花」，而是「雪中送炭」。所以在目前條件下，普及工作的任務更爲迫切。輕視和忽視普及工作的態度是錯誤的。』

『但是，普及工作和提高工作是不能截然分開的。』毛澤東同志說：『不但一部分優秀的作品現在也有普及的可能，而且廣大羣衆的文化水平也是不斷地提高着。普及工作若是永遠停止在一個水平上，一月兩月三月，一年兩年三年，總是一樣的貨色，一樣的「小放牛」，一樣的「人、手、口、刀、牛、羊」，那末，教育者和被教育者豈不都是半斤八兩？這種普及工作還有什麼意義呢？人民要求普及，跟着也就要求提高，要求逐年逐月地提高。在這裏，普及是人民的普及，提高也是人民的提高。而這種提高，不是從空中提高，不是關門提高，而是在普及基礎上的提高。這種提高，爲普及所決定，同時又給普及以指導。就中國範圍來說，革命和革命文化的發展不是平衡的，而是逐漸推廣的。一處普及了，並且在普及的基礎上提高了，別處還沒有開始普及。因此一處由普及而提高的好經驗可以應用於別處，使別處的普及工作和提高工作得到指導，少走許多彎路。就國際範圍來說，外國的好經驗，尤其是蘇聯的經驗，也有指導我們的作用。所以我們的提高，是在普及基礎上的提高，我們的普及，是在提高指導下的普及。正因爲這樣，我們所說的普及工作不但不是妨礙提高，而且是給目前的範圍有限的提高工作以基礎，也是給將來的範圍大爲廣闊的提高工作準備必要的條件。』

正確地解決了普及與提高的關係，那麽文藝專門家和做普及工作的同志之間的關係也就解決了。毛澤東同志特別指出文藝專門家應該和普及工作者建立正確的關係，發生密切的聯繫，文藝專門家要重視工農兵的萌芽狀態的文藝，重視羣衆的牆報，軍隊和農村中的小劇團，羣衆的歌唱。文藝專門家對於在羣衆中做文藝普及工作的同志們，『一方面幫助他們指導他們，一方面又向他們學習，從他們吸收由羣衆中來的養料，把自己充實起來，豐富起來，使自己的專門不成其爲脫離羣衆、脫離實際、毫無內容、毫無生氣的空中樓閣』。毛澤東同志着重指出：『一切革命的文學藝術家只有聯繫羣衆，表現羣衆，把自己當作羣衆的忠實的代言人，他們的工作才有意義。只有代表羣衆才能敎育羣衆，只有做羣衆的學生才能做羣衆的先生。如果把自己看作羣衆的主人，看作高踞於「下等人」頭上的貴族，那末，不管他們有多大的才能，也是羣衆所不需要的，他們的工作是沒有前途的。』

自從革命文學運動以來，曾經不斷地討論過文藝大衆化問題，利用舊形式問題以及通俗文藝問題等等，每次討論也都接觸到普及與提高的關係，但一直都沒有得到根本解決。這次，毛澤東同志系統地透闢地從思想內容到表現形式解決了這一問題，從這以後，革命文藝運動就在『在普及基礎上提高，在提高指導下普及』這一指示的原則之下，開始了前所未有的嶄新的面貌。

## 四　關於文藝批評的標準問題

毛澤東同志很重視文藝批評，指出這是『文藝界主要的鬥爭方法之一』，應該要好好發展它。

文藝批評是一個很複雜的問題，但是其中最主要地是一個基本的批評標準問題，標準問題解決了，其他問題無論怎樣複雜，也就不難解決。

毛澤東同志抓住這一主要環節，提出了『文藝批評有兩個標準，一個是政治標準，一個是藝術標準』。對於這兩個標準，他並加以精密的解說：『按照政治標準來說，一切利於抗日和團結的，鼓勵羣衆同心同德的，反對倒退、促成進步的東西，便都是好的；而一切不利於抗日和團結的，鼓動羣衆離心離德的，反對進步、拉着人們倒退的東西，便都是壞的。這裏所說的好壞，究竟是看動機（主觀願望），還是看效果（社會實踐）呢？唯心論者是强調動機否認效果的，機械唯物論者是强調效果否認動機的，我們和這兩者相反，我們是辯證唯物主義的動機和效果的統一論者。爲大衆的動機和被大衆歡迎的效果，是分不開的，必須使二者統一起來。爲個人的和狹隘集團的動機是不好的，有爲大衆的動機但無被大衆歡迎、對大衆有益的效果，也是不好的。檢驗一個作家的主觀願望即其動機是否正確，是否善良，不是看他的宣言，而是看他的行爲（主要是作品）在社會大衆中產生的效果。社會實踐及其效果是檢驗主觀願望或動機的標準。我們的文藝批評是不要宗派主義的，在團結抗日的大原則下，我們應該容許包含各種各色政治態度的文藝作品的存在。但是我們的批評又是堅持原則立場的，對於一切包含反民族、反科學、反大衆和反共的觀點的文藝作品必須給以嚴格的批判和駁斥；因爲這些所謂文藝，其動機，其效果，都是破壞團結抗日的。按着藝術標準來說，一切藝術性較高的，是好的，或較好的；藝術性較低的，則是壞的，或較壞的。這種分別，當然也要看社會效果。文藝家幾乎沒有不以爲自己的作品是美的，我們的批評，也應該容許各種各

色藝術品的自由競爭；但是按照藝術科學的標準給以正確的批判，使較低級的藝術逐漸提高成爲較高級的藝術，使不適合廣大羣衆鬥爭要求的藝術改變到適合廣大羣衆鬥爭要求的藝術，也是完全必要的。』

關於這兩個標準之間的關係，毛澤東同志也作了極其精密透徹的分析，他說：『又是政治標準，又是藝術標準，這兩者的關係怎麽樣呢？政治並不等於藝術，一般的宇宙觀也並不等於藝術創作和藝術批評的方法。我們不但否認抽象的絕對不變的政治標準，也否認抽象的絕對不變的藝術標準，各個階級社會中的各個階級都有不同的政治標準和不同的藝術標準。但是任何階級社會中的任何階級，總是以政治標準放在第一位，以藝術標準放在第二位的。資產階級對於無產階級的文學藝術作品，不管其藝術成就怎樣高，總是排斥的。無產階級對於過去時代的文學藝術作品，也必須首先檢查它們對待人民的態度如何，在歷史上有無進步意義，而分別採取不同態度。有些政治上根本反動的東西，也可能有某種藝術性。內容愈反動的作品而又愈帶藝術性，就愈能毒害人民，就愈應該排斥。處於沒落時期的一切剝削階級的文藝的共同特點，就是其反動的政治內容和其藝術的形式之間所存在的矛盾。我們的要求則是政治和藝術的統一，內容和形式的統一，革命的政治內容和盡可能完美的藝術形式的統一。缺乏藝術性的藝術品，無論政治上怎樣進步，也是沒有力量的。因此，我們既反對政治觀點錯誤的藝術品，也反對只有正確的政治觀點而沒有藝術力量的所謂「標語口號式」的傾向。我們應該進行文藝問題上的兩條戰線鬥爭。』

這兩種錯誤傾向，是自革命文藝運動以來就長期存在着的，有許多小資產階級出身的文藝工作

者缺乏基本的政治常識，發生了各種糊塗觀念，强調藝術的獨立性，脫離政治，脫離羣衆，實際上是使文藝去爲資產階級的利益服務。另一些小資產階級出身的文藝工作者則是庸俗地去了解文藝的政治任務，只是把膚淺的政治概念和公式化的故事粗糙地揉合在一起，人物沒有血肉沒有性格，不是現實生活的深刻反映，這樣公式化概念化的作品，當然不會對羣衆產生眞正的敎育作用。這兩種傾向的表現雖然不同，但是產生它們的根源却是一樣的，同是由於脫離羣衆，脫離鬥爭，對於政治的無知以及思想的懶惰，因而結果同樣是歪曲了現實，障礙了革命文學的發展。

毛澤東同志針對着這一歷史情況，尖銳地提出了『應該進行文藝問題上的兩條戰線鬥爭』的口號，並又針對着產生這兩種錯誤傾向的根源，着重指出『現在更成爲問題的，我以爲還是在政治方面』。

這兩種錯誤傾向直到今天還是存在着的，因此，目前文藝工作仍然應當進行毛澤東同志所指示的兩條戰線的鬥爭。

## 五　關於黨的文藝工作問題、文藝界統一戰線問題以及學習問題

毛澤東同志在『講話』中，對於黨的文藝工作問題首先指出：『在現在世界上，一切文化或文學藝術都是屬於一定的階級，屬於一定的政治路線的。……無產階級的文學藝術是無產階級整個革命事業的一部分，如同列寧所說，是整個革命機器中的「齒輪和螺絲釘」。因此，黨的文藝工作，在黨的整個革命工作中的位置，是確定了的，擺好了的；是服從黨在一定革命時期內所規定的革命

任務的。反對這種擺法，一定要走到二元論或多元論，……我們不贊成把文藝的重要性過分强調到錯誤的程度，但也不贊成把文藝的重要性估計不足。文藝是從屬於政治的，但又反轉來給予偉大的影響於政治。革命文藝是整個革命事業的一部分，是齒輪和螺絲釘，和別的更重要的部分比較起來，自然有輕重緩急第一第二之分，但它是對整個機器不可缺少的齒輪和螺絲釘，對於整個革命事業不可缺少的一部分。如果連最廣義最普通的文學藝術也沒有，那革命運動就不能進行，就不能勝利，不認識這一點，是不對的。』在這裏，毛澤東同志更着重地指出：『我們所說的文藝服從於政治，這政治是指階級的政治、羣衆的政治，不是所謂少數政治家的政治。政治，不論革命的和反革命的，都是階級對階級的鬥爭，不是少數個人的行爲。革命的思想鬥爭和藝術鬥爭，必須服從於政治的鬥爭，因爲只有經過政治，階級和羣衆的需要才能集中地表現出來。』

其次，對從事文藝工作的共產黨員，毛澤東同志這樣告誡他們：『要站在黨的立場，站在黨性和黨的政策的立場。』因爲有些共產黨員『還不大清楚無產階級和小資產階級的區別』。或是『在組織上入了黨，思想上並沒有完全入黨，甚至完全沒有入黨』。毛澤東同志針對這一情況，這樣指出：『我們的黨，我們的隊伍，雖然其中的大部分是純潔的，但是爲要領導革命運動更好地發展，更快地完成，就必須從思想上組織上認眞地整頓一番。而爲要從組織上整頓，首先需要在思想上整頓，需要展開一個無產階級對非無產階級的思想鬥爭。延安文藝界現在已經展開了思想鬥爭，這是很必要的。小資產階級出身的人們總是經過種種的方法，也經過文學藝術的方法，頑强地表現他們自己，宣傳他們自己的主張，要求人們按照小資產階級知識分子的面貌來改造黨，改造世界。在這種情形

下，我們的工作，就是要向他們大喝一聲，說：「同志」們，你們那一套是不行的，無產階級是不能遷就你們的，依了你們，實際上就是依了大地主大資產階級，就有亡黨亡國的危險。只能依誰呢？只能依照無產階級先鋒隊的面貌改造黨，改造世界。』這裏面所說的『就有亡黨亡國的危險』，完全不是危言聳聽，而是有血的經驗教訓的。這只要看一看關於若干歷史問題的決議，就可以明白當小資產階級的思想在黨內居於領導地位的時候，給中國革命中國人民帶來了何等巨大的損失！

關於文藝界統一戰線問題，毛澤東同志指出，應該和政治上統一戰線一樣，必須在無產階級領導之下，中國共產黨領導之下，實行又團結又鬥爭的政策。他極其具體而又周密地這樣指出：『文藝服從於政治，今天中國政治的第一個根本問題是抗日，因此黨的文藝工作者首先應該在抗日這一點上和黨外的一切文學家藝術家（從黨的同情分子、小資產階級的文藝家到一切贊成抗日的資產階級地主階級的文藝家）團結起來。其次，應該在民主一點上團結起來；在這一點上，有一部分抗日的文藝家就不贊成，因此團結的範圍就不免要小一些。再其次，應該在文藝界的特殊問題——藝術方法藝術作風一點上團結起來；我們是主張社會主義的現實主義的，又有一部分人不贊成，這個團結的範圍會更小些。在一個問題上有團結，在另一個問題上就有鬥爭，有批評。各個問題是彼此分開而又聯繫着的，因而就在產生團結的問題比如抗日的問題上也同時有鬥爭，有批評。在一個統一戰線裏面，只有團結而無鬥爭，或者只有鬥爭而無團結，實行如過去某些同志所實行過的右傾的投降主義、尾巴主義，或者「左」傾的排外主義、宗派主義，都是錯誤的政策。政治上如此，藝術上

也是如此。』

因爲小資產階級作家在文藝界統一戰線中是一個重要力量，他們的思想和作品都有很多缺點，但他們却比較地傾向革命，比較地接近於勞動人民。所以毛澤東同志又指出：『幫助他們克服缺點，爭取他們到爲勞動人民服務的戰線上來，是一個特別重要的任務。』至於如何去幫助他們克服缺點呢，那還是只有遵照毛澤東同志的指示，幫助他們進行思想改造。

關於學習問題，毛澤東同志首先指出：一切文藝工作者都要學習馬克思列寧主義，要很虛心的學習。他說：『學習馬克思主義，是要我們用辯證唯物論和歷史唯物論的觀點去觀察世界，觀察社會，觀察文學藝術，並不是要我們在文學藝術作品中寫哲學講義。』其次，毛澤東同志說：還要『學習社會，這就是說，要研究社會上的各個階級，研究它們相互關係和各自狀況，研究它們的面貌和它們的心理。只有把這些弄清楚了，我們的文藝才能有豐富的內容和正確的方向』。再其次，便是要學習中國和外國的優秀的文學遺產。毛澤東同志說：『對於中國和外國過去時代所遺留下來的豐富的文學藝術遺產和優良的文學藝術傳統，我們是要繼承的，但是目的仍然是爲了人民大衆。對於過去時代的文藝形式，我們也並不拒絕利用，但這些舊形式到了我們手裏，給了改造，加進了新內容，也就變成革命的爲人民服務的東西了。』又說：『我們必須繼承一切優秀的文學藝術遺產，批判地吸收其中一切有益的東西，作爲我們從此時此地的人民生活中的文學藝術原料創造作品時候的借鑒。有這個借鑒和沒有這個借鑒是不同的，這裏有文野之分，粗細之分，高低之分，快慢之分。所以我們決不可拒絕繼承和借鑒古人和外國人，那怕是封建階級和資產階級的東西。但是繼承和借鑒

決不可以變成替代自己的創造，這是決不能替代的。文學藝術中對於古人和外國人的毫無批判的硬搬和模仿，乃是最沒有出息的最害人的文學敎條主義和藝術敎條主義。』

## 六　和錯誤的文藝思想的鬥爭

如本章第一節所說，當時延安文藝界是存在着一些錯誤的思想的。這些錯誤思想雖然集中表現在延安，但在全國文藝界也同樣是存在着的，是帶有一般性的。（在今天資產階級和小資產階級還存在的時候，這些錯誤思想也仍然不可避免地還要不時出現。）毛澤東同志在『講話』裏面，對於這些錯誤思想中最突出的一些，曾予以極嚴正地駁斥，非常雄辯地展開了無產階級對非無產階級的思想鬥爭。

首先，毛澤東同志駁斥了所謂『人性論』的荒謬的說法。他指出：『只有具體的人性，沒有抽象的人性。在階級社會裏就是只有帶着階級性的人性，而沒有什麼超階級的人性。我們主張無產階級的人性，人民大衆的人性，而地主階級資產階級則主張地主階級資產階級的人性，不過他們口頭上不這樣說，却說成爲唯一的人性。有些小資產階級知識分子所鼓吹的人性，也是脫離人民大衆或者反人民大衆的，他們的所謂人性實質上不過是資產階級的個人主義，因此在他們眼中，無產階級的人性就不合於人性。現在延安有些人們所主張的作爲所謂文藝理論基礎的「人性論」，就是這樣講，這是完全錯誤的。』

其次，毛澤東同志駁斥了『文藝的基本出發點是愛，是人類之愛』的糊塗說法，他指出：『愛是

觀念的東西，是客觀實踐的產物。我們根本上不是從觀念出發，而是從客觀實踐出發。我們的知識分子出身的文藝工作者愛無產階級，是社會使他們感到和無產階級有共同的命運的結果。……至於所謂「人類之愛」，自從人類分化成爲階級以後，就沒有過這種統一的愛。……眞正的人類之愛是會有的，那是在全世界消滅了階級之後。階級使社會分化爲許多對立體，階級消滅後，那時就有了整個的人類之愛，但是現在還沒有。我們不能愛敵人，不能愛社會的醜惡現象，我們的目的是消滅這些東西。』

再次，毛澤東同志駁斥了『從來的文藝作品都是寫光明和黑暗並重，一半對一半』和『從來文藝的任務就在於暴露』的兩種糊塗說法。他指出：『文藝作品並不是從來都這樣。……只有眞正革命的文藝家才能正確地解決歌頌和暴露的問題。一切危害人民羣衆的黑暗勢力必須暴露之，一切人民羣衆的革命鬥爭必須歌頌之，這就是革命文藝家的基本任務。』『對於革命的文藝家，暴露的對象，只能是侵略者、剝削者、壓迫者及其在人民中所遺留的惡劣影響，而不能是人民大衆。人民大衆也是有缺點的，這些缺點應當用人民內部的批評和自我批評來克服，而進行這種批評和自我批評也是文藝的最重要任務之一。但這不應該說是什麼「暴露人民」。對於人民，基本上是一個敎育和提高他們的問題。』

再次，那時還有人這樣主張：『還是雜文時代，還要魯迅筆法。』對於這種錯誤說法，毛澤東同志這樣指出：『魯迅處在黑暗勢力統治下面，沒有言論自由，所以用冷嘲熱諷的雜文形式作戰，魯迅是完全正確的。……如果不是對人民的敵人，而是對於人民自己，那末，「雜文時代」的魯迅，也

不會嘲笑和攻擊革命人民和革命政黨，雜文的寫法也和對於敵人的完全兩樣。對於人民的缺點是需要批評的，……但必須是眞正站在人民的立場上，用保護人民、敎育人民的滿腔熱情來說話。如果把同志當作敵人來對待，就是使自己站在敵人的立場上去了。』

那時還有人這樣說：『我是不歌功頌德的；歌頌光明者其作品未必偉大，刻畫黑暗者其作品未必渺小。』毛澤東同志這樣嚴正地尖銳地告訴他們：『你是資產階級文藝家，你就不歌頌無產階級而歌頌資產階級；你是無產階級文藝家，你就不歌頌資產階級而歌頌無產階級和勞動人民：二者必居其一。』『對於人民，這個人類世界歷史的創造者，爲什麼不應該歌頌呢？無產階級，共產黨，新民主主義，社會主義，爲什麼不應該歌頌呢？也有這樣的一種人，他們對於人民的事業並無熱情，對於無產階級及其先鋒隊的戰鬥和勝利，抱着冷眼旁觀的態度，他們所感到興趣而要不疲倦地歌頌的只有他自己，或者加上他所經營的小集團裏的幾個角色。這種小資產階級的個人主義者，當然不願意歌頌革命人民的功德，鼓舞革命人民的鬥爭勇氣和勝利信心。這樣的人不過是革命隊伍中的蠹蟲，革命人民實在不需要這樣的「歌者」。』

此外，又有人說：『立場是對的，只是表現不好，結果反而起了壞作用。』又有人說：『提倡學習馬克思主義就是重複辯證唯物論的創作方法的錯誤，就要妨害創作情緒。』毛澤東同志對於這些錯誤意見都予以切中要害的駁斥，他指出只憑動機不問效果是錯誤的，效果問題也就是立場問題，所以應該在實踐中總結經驗，改正錯誤，進行誠意的自我批評。至於『學習馬克思主義，是要我們用辯證唯物論和歷史唯物論的觀點去觀察世界，觀察社會，觀察文學藝術，並不是要我們在文

學藝術作品中寫哲學講義。空洞乾燥的敎條公式是要破壞創作情緒的，但是它不但破壞創作情緒，而且首先破壞了馬克思主義。敎條主義的「馬克思主義」並不是馬克思主義，而是反馬克思主義的』。

總之，這一些思想都是非無產階級思想，都是資產階級思想或小資產階級思想，都是和無產階級思想對抗的。他們頑强地想經過文學藝術的方法，宣傳他們的主張，要求人們按照小資產階級知識分子的面貌來改造黨，改造世界。這種思想必須堅決無情地打垮它，打垮的唯一辦法就是用毛澤東同志創造的思想改造的方法，整風的方法。

當時在延安，這些錯誤傾向的代表人物是王實味和蕭軍。

王實味的文學主張是托洛茨基的文學主張，他否定了無產階級文學，不主張文學爲無產階級人民大衆服務，主張文學是爲抽象的人類服務，是表現抽象的人性的，而其實則是眞眞實實地爲了剝削階級與黑暗勢力服務。他根本不信任人民大衆在文化藝術上的創造能力，對於大衆，他完全是一種貴族式的輕蔑的態度，他把文學和政治分離，實質上也就是把文學和大衆分離了。王實味本算不了什麼文藝家，但他這種主張，是十分有害的主張，所以那時在延安曾對他這主張展開了鬥爭，一九四二年周揚根據毛澤東同志的文藝思想寫了一篇王實味的文藝觀與我們的文藝觀，對這荒謬反動的文學主張，予以嚴厲的駁斥。

至於蕭軍在那時則是資產階級小資產階級極端自私自利的個人主義的集中代表人物，他曾利用魯迅在一九二七年一篇講演政治與文藝的歧途中的某些論點如：『文藝和政治時時在衝突之

中』，『政治是要維持現狀，自然和不安於現狀的文藝處在不同的方向』，來作爲他反人民的文藝活動的根據。其實魯迅這個講演只是就他當時所熟知的反動統治階級的政治來討論問題，魯迅這樣的話只能說明進步的革命文藝與反動的政治之間的矛盾，並不適用於全部的文藝與政治之間的關係，反動文藝是並不與反動的政治衝突的，並且是爲它服務的，進步的革命的文藝與進步的革命的政治之間也是如此。這道理魯迅後來也曾不斷地着重地指出過，但蕭軍却故意抹煞，只摭拾魯迅片言隻語，斷章取義，作爲自己荒謬理論的根據，並且拒絕參加延安文藝界的整風學習。當時延安『文協』『文抗』都曾開會對他這種錯誤思想予以批評，但他堅決不改。因而他的錯誤思想就沒有得到克服，一九四八年他到東北後就有了更壞的發展，竟在他編的文化報上散出反對人民，反對革命，反對蘇聯的反動言論來。一九四九年，東北文藝界曾對蕭軍這種反動思想展開了激烈的批評，劉芝明寫有關於蕭軍及其文化報所犯錯誤的批評，張如心寫有反對蕭軍思想保衛馬列主義，丁玲寫有批判蕭軍錯誤思想，東北文藝協會等十五團體並召集會議，詳細地討論和分析了蕭軍所犯的錯誤，作出『東北文藝協會關於蕭軍及其文化報所犯錯誤的結論』。中共中央東北局同意了這個結論，指出蕭軍『是一個自私自利的、慣於採取兩面手法和敲詐手段的、無原則的野心家。他的帶有封建色彩的資產階級思想妨礙他眞和人民羣衆站在一起』。並決定要在黨內外展開對蕭軍反動思想和其他類似的反動思想的批判。

這一事實，十分生動地說明了一個小資產階級出身的文藝工作者，如果不按照毛澤東同志所指示的把自己的思想感情來一番徹底改造，他是不會有前途的，蕭軍便是一個典型的例子。

## 七　『在延安文藝座談會上的講話』的偉大歷史意義

毛澤東同志的在延安文藝座談會上的講話的偉大的歷史意義，有如『日月經天，江河行地』，是無可比擬的，是無法形容的。這裏只就著者所能了解到的，提出如下的三點：

首先，毛澤東同志這部『講話』的偉大意義並不僅限於它對文學直接所作的貢獻，而是像他的其他許多重要著作一樣，都是運用馬克思列寧主義來解決中國革命中的實際問題的傑出範例。這部著作以討論文藝問題的方式，天才地說明了許多革命理論問題，豐富並發展了馬克思列寧主義。一切革命幹部都可以從裏面學習到最深入，最具體的辯證唯物主義和歷史唯物主義的革命理論。它是世界的馬列主義天才著作的寶庫中一宗寶貴的財產。

其次，毛澤東同志這部『講話』對於文藝方面來說，它是中國人民革命文藝運動的戰鬥綱領，它指出了中國革命文藝發展的正確方向——工農兵方向，指示一切前進的和革命的文藝工作者必須確立共產主義世界觀、人生觀和藝術觀，必須堅決進行思想改造，掌握正確的思想方法和創作方法，努力使文藝眞正地和工農羣衆相結合，和羣衆的階級鬥爭相結合。保證了今後文藝工作不至於迷失方向。這部著作在中國的出現，是中國現代文學歷史上空前未有的光榮，它的光輝給中國一切文藝工作者帶來了莫大的幸福。

第三，毛澤東同志在『講話』中確定了文學的工農兵方向，這是在『五四』以來革命文學發展的基礎上把中國現代文學推進到一個新的階段。它在文學事業上所引起的變革，較之『五四』時期

更爲偉大、更爲深刻。它不僅有力地掃蕩了一切帝國主義、封建主義的反動文藝，而且特別針對着各種小資產階級的文藝思想和傾向，進行了嚴正而尖銳的批判，區別了無產階級思想與一切非無產階級思想的界限，保衛了無產階級思想的純潔性、嚴肅性。提出文藝必須爲工農兵服務，從根本關鍵上解決了文藝與廣大人民結合的任務，這是『五四』以來一直企圖解決而沒有解決的任務。毛澤東的文藝思想武裝了一切黨的與非黨的革命文藝家，把他們引到了與工農兵羣衆結合的道路，從這以後，在毛澤東思想光輝照耀之下，中國文學中的社會主義現實主義便得到更大的發展和成就。

## 第三節　抗戰後期和戰後在國民黨反動統治下的革命文學運動以及文藝理論的鬥爭

### 一　在國民黨反動統治下的革命文學運動

一九四二年以後，與中國共產黨在艱苦奮鬥中前進的同時，國民黨反動政府一天天走到腐敗的極點，投降活動變本加厲，公開和敵僞往來。蔣、宋、孔、陳四大家族利用政治地位，利用抗日戰爭，集中了大量財富，控制中國經濟，迅速發展了官僚資本，以致國內經濟日益嚴重，人民生活痛苦不堪。另一方面，蔣介石對反共反人民卻越來越積極，一九四三年又發動第三次反共高潮，公然號召『討伐』共產黨，調動大批軍隊，準備襲擊陝甘寧邊區，但終在中國共產黨的事前揭露、聲討

和全國人民反對之下，被迫停止。一九四四年，希特勒匪幫在英勇的蘇聯軍隊的進攻下迫近滅亡，日本在太平洋的地位愈來愈困難，急於想把從北京到廣州和南寧的交通線打通，便發動了對於中國正面戰場的新進攻。由於國民黨軍隊望風潰逃，日寇在八個月中，迅速佔領了河南、湖南、廣西、廣東、福建的大部和貴州的一部，人民損失慘重。這時，在以蘇聯爲中堅的世界反法西斯戰爭的偉大勝利，以及中國人民解放區戰場的勝利鼓舞之下，全國人民對於國民黨反動統治再也不能忍受了，國民黨統治區的人民民主鬥爭衝破國民黨反動派的嚴重壓迫而高漲起來。要求改組國民黨政府爲民主聯合政府，成爲愛國人民的一致呼聲。

一九四五年八月八日，蘇聯對日宣戰，迅速殲滅了日寇關東軍，八月十四日，日本宣佈無條件投降。日本投降後，美帝國主義者企圖代替日本在中國的地位，使中國變成美國的殖民地，就大力援助國民黨進行反共反人民的內戰。由於中國共產黨一再表示對於和平民主團結的願望和全國人民的壓力，以及國民黨內戰佈置還沒有完成，蔣介石下了騙人的停戰令，召開了政治協商會議。但在他內戰佈置完成之後，便立刻撕毀了停戰令和政治協商會議的決議，一九四六年七月，蔣介石在美帝國主義支持下，指揮他的全部軍隊大舉進攻解放區，內戰全面爆發。中國共產黨領導全國人民進行國內革命戰爭去反對國民黨的反革命戰爭，這就是中國的第三次國內革命戰爭，這個戰爭由於毛澤東同志的英明領導，迅速地獲得了勝利。一九四七年秋，人民解放軍就轉入了進攻階段，將主要戰場移到國民黨統治區，一九四八年九月以後，人民解放軍先後發動了遼瀋、淮海、平津三大戰役，消滅了國民黨軍的主力，取得了決定性的勝利。一九四九年四月二十三日，人民解放軍解放了南

京，國民黨反動統治正式滅亡。

蔣介石在進行內戰的同時，在國民黨統治區域內更加緊血腥的法西斯統治，殘酷地鎮壓人民民主運動，召開獨裁的僞『國民大會』，通過僞『憲法』。但是國民黨統治區的人民早已經看清楚了蔣介石的賣國陰謀，把同情和希望都集中到中國共產黨方面，在國民黨血腥統治下，仍然不斷地進行了人民民主鬥爭。全國學生在一九四六年舉行了反對美軍强姦中國女學生暴行的示威運動，一九四七年，又舉行反飢餓反內戰反迫害的示威運動。各地工人農民，也進行了許多鬥爭反對國民黨。

就在這一期間，國民黨反動派對於進步文藝運動的壓迫是越來越厲害，但進步文藝運動却並沒有因爲它的壓迫而停止過，在中國共產黨領導之下，仍然不斷地通過種種曲折方式進行。一九四四年國民黨統治區內的民主運動高漲，進步文藝運動便立刻參加到這個民主運動之中，起了推動或組織的作用。許多民主集會通過文藝講習會，文藝座談會的方式來舉行。在許多羣衆運動中，羣衆自己創造了活報、漫畫等等鼓動性的作品，收得了很大效果。有些作家投身到民主運動的前列，直接參與政治鬥爭。在作品方面，政治諷刺詩和雜文大大地盛行起來，成爲暴露國民黨法西斯黑暗統治的戰鬥武器。日本投降後，在國民黨統治區域內的愛國民主運動中，都有文藝工作者參加。到一九四六年，國民黨發動了全面內戰，並頒布了所謂『戡亂』法令，封閉報館，查禁書刊，迫害進步作家，暗殺綁架，肆行無忌。但是無論國民黨反動派如何壓迫，進步的文藝工作者仍是堅持崗位，參加各種羣衆愛國民主運動，在抗暴示威以及反飢餓、反戡亂、反美等運動中，文藝工作者都起了應有的作用。而一部分到了香港的文藝工作者在反帝、反封建、反官僚資本主義的總目標之下進行

工作，所起的作用不僅影響了海外各地華僑，而且還滲透了國民黨反動派的封鎖達到國統區內的人民大衆中間。

毛澤東同志的在延安文藝座談會上的講話發表後，在國民黨統治區域內，由於環境關係，沒有能夠展開廣泛地學習，但在進步文藝工作者中，也曾進行了學習和討論，他們一般地也都按照了毛澤東同志的指示，執行了進步文藝在國民黨統治區中的任務。但是由於國民黨反動派的壓迫，進步作家沒有到工農兵羣衆中去的自由，再加上作家自己主觀努力不够，因而文學要爲工農兵，就很難得到實踐。同時，又由於進步作家們雖然學習了這個文件，但沒有很好地結合自己思想深入檢查，因此，作家思想改造問題也就沒有得到應有的重視。不過，通過這個學習，『五四』以來的文學歷史上許多重要的懸而未決的問題，在進步作家中算是初步解決了；文學的工農兵方向，在進步作家中算是初步的明確了。

這一時期國民黨統治區域內的文藝運動的偏向，一般說來，在開始的時候，還或多或少地存在着抗戰前期那種右傾的傾向。在延安文藝座談會上的講話發表後，這傾向曾得到若干糾正，但仍未能充分地克服，特別是對小資產階級文藝思想對於革命文學的危害性還是認識的不够，因而對於這種思想的流行，也就批判得不够，鬥爭得不够。一直到第三次國內革命戰爭開始以後，大家才正式注意到這一問題，從內地到香港的一些作家，曾根據毛澤東同志的『講話』的精神，檢討了過去的工作，並和一些不正確的思想傾向作了鬥爭。這時已是一九四八年，就在這一年之間，中國人民解放軍在全國範圍內取得了決定性的勝利，一九四九年七月，解放區和國民黨統治區的兩支文藝大軍便

在北京會師了。

## 二　對反動的『主觀論』的鬥爭

一九四五年左右，重慶文藝界出現一種强調文藝中的『主觀精神』作用，追求所謂『生命力的擴張』的論調。這實際上是極端反動的資產階級主觀唯心主義在文藝思想上的反映，也是對中國共產黨在文藝領導上的公開的抗拒，但他們却又披着馬列主義的僞裝，因而在當時文藝思想界引起了一些混亂。

提倡這種論調的是以胡風爲首的一個小集團。

首先，他們在理論的哲學基礎上，認爲『今天的新哲學，除了其全部基本原則當然仍舊不變外，主觀這一範疇，已經被空前提高到最主要的決定地位』。㈠很顯然，這理論是完全不能成立的，因爲馬克思唯物論的最基本原則就是『存在决定意識』，現在既然把『主觀』提高到最主要的决定地位，那麼這個原則首先就被否定了，那還有什麼馬克思的哲學呢？

從這樣一個錯誤的哲學認識出發，他們在文藝上就片面地强調所謂『主觀精神』、『戰鬥要求』、『感性機能』、『原始生命力』等，他們認爲文藝的對象是『活的人，活人底心理狀態，活人底精神鬥爭』。㈡它的任務『是要反映一代的心理動態』。㈢『文藝底戰鬥性就不僅僅表現在爲人民請命，而且表現在對於先進人民底覺醒的精神鬥爭過程的反映裏面了』。㈣他們又認爲『文藝創造，是從對於血肉的現實人生的搏鬥開始的』。『在對於血肉的現實人生的搏鬥裏面被體現者被克服者既然是活的

感性的存在，那體現者克服者的作家本人底思維活動就不能够超脫感性的機能』。〔五〕

這種理論在表面上他們是以馬列主義和現實主義姿態出現的，因而乍一看來，好像也很有道理，但實際却是十分反動的。

首先，這理論否認了階級關係，階級鬥爭。文藝要反映現實，自然首先得通過作者的主觀，但通過主觀主要地是要去認識現實生活的本質和規律，而在階級社會裏，所謂現實生活的本質和規律，就是階級鬥爭特别是反映階級鬥爭的政治鬥爭的性質和規律。文藝中所要反映的一切現實，就是要求正確地把握這一性質和規律的。因此，所謂『活的人，活人底心理狀態，活人底精神鬥爭』，『一代的心理動態』，都必須放在階級鬥爭政治鬥爭的基礎上去表現，都必須當作階級鬥爭政治鬥爭的反映，如果不這樣，只徒然强調主觀鬥爭精神，既不明白這鬥爭的根源，也無從明白這鬥爭的方向，更不明白這鬥爭的內容，那麼這個鬥爭就成了一時的主觀衝動，這就不僅是和馬列主義背道而馳，也和現實主義的基本精神完全相反。

其次，文藝既是要正確地反映現實生活的本質和規律，也就是要正確地反映階級鬥爭政治鬥爭的性質和規律，那麼如何才能够達到正確地去認識反映這些呢，這就首先應該要求作者要有正確的思想立場和觀點，要徹底改造自己的小資產階級思想感情以及資產階級的藝術觀點，如果不先提出這一課題，那麼，所强調的主觀戰鬥精神就只能是小資產階級的主觀戰鬥精神，而這種戰鬥精神不僅不該强調，相反的，恰恰是應該予以批判的，因爲它對革命對文藝都不僅無用，而且有害。

第三，這種理論如果在毛澤東同志的在延安文藝座談會上的講話發表以前出現，已經是不應

該。而這理論恰恰是出現在這個『講話』發表兩三年之後，文藝上許多基本問題毛澤東同志都已經英明地予以解決，並且正確地指出了中國文藝今後的方向，而主觀論者不但沒有遵循這一方向，相反的，卻是故意違背了這一方向。毛澤東同志在『講話』中說：『馬克思主義的一個基本觀點，就是存在決定意識，就是階級鬥爭和民族鬥爭的客觀現實決定我們的思想感情，』而主觀論者卻認為主觀決定一切。毛澤東同志指示知識分子出身的文藝工作者，要把自己的小資產階級思想感情來一個徹底改造，而主觀論者卻拒絕思想改造。而他們卻又說自己的這套違背馬克思列寧主義毛澤東思想的理論，是馬克思列寧主義的，是毛澤東思想的，這種誣衊和欺騙，是令人不能容忍的。這種反動思想的根源，以及它所造成的壞影響，後來這小集團分子之一的舒蕪，曾經自己做過檢討，他說：『當時好些年來，厭倦了馬克思列寧主義，覺得自己所要求的資產階級的個人主義的「個性解放」，碰到馬克思列寧主義的唯物觀點和階級分析方法，簡直被壓得抬不起頭來。怎麼辦呢？找來找去，找到一句「主觀對於客觀的反作用」。這一下好了，有「理論根據」了。於是把這個「主觀」，當作我的「個性解放」的代號，大做其文章，並且儘量摭拾馬克思列寧主義的名詞術語，裝飾到我的資產階級的唯心論思想上去。那些文章，就曾經欺騙了當時國民黨統治區內一部分小資產階級知識青年，投合並助長了他們的資產階級和小資產階級思想，幫助他們找到用「馬列主義」的外衣來掩飾自己的非工人階級立場的方法。』〔六〕這檢討是符合實際情況的。

對於這一錯誤理論，當時雖也有人提出反對意見，如黃藥眠寫有論約瑟夫外套，便是批評舒蕪的論主觀的，但卻沒有展開廣泛的鬥爭，以致這錯誤理論還迷惑了一些青年。直到一九四八年，才

正式對這理論進行批評，如荃麟寫有論主觀問題，喬木寫有文藝創作與主觀等，算是初步肅清了這錯誤理論的影響。

那時在主觀論的錯誤思想指導之下，也出現了一些作品，例如路翎的小說，就是注重描寫心理狀態和戰鬥精神的，但實際上只是表現了小資產階級知識分子的歇斯特里性的善感易怒而已。

編者按：胡風的文藝小集團，後來徹底搞清是一個暗藏在革命陣營內的反革命集團，他的一套反動的文學理論，實際上只是他們進行反革命活動的一面幌子，在這種反動理論所指導下的胡風集團的作品中，都暗藏着對於中國共產黨、工人階級、勞動人民的強烈的仇視和惡意的汚蔑。

## 三　和錯誤的及反動的文學傾向的鬥爭

這一時期，有一些小資產階級作家，抵不住國民黨反動統治的殘酷壓迫，以及經濟生活的煎熬，開始在這壓迫和煎熬前面低下頭來，逐漸消失了戰鬥勇氣，因而在文學上表現出一些不好的錯誤的傾向，這傾向在抗戰前期之末已經萌芽，到這時有了發展，並且散播到進步的文學陣營中，成爲腐蝕鬥志的毒素。

第一種傾向是『完全按照個人的趣味而採集些都市生活的小鏡頭，編成故事，既無主題的積極意義，亦無明確的內容。這種純粹以趣味爲中心的作品，顯然是對小市民的趣味投降，而失去了以革命的精神去教育羣衆的基本立場』。(七)這傾向表現在這一時期的戲劇方面最爲顯著。

第二種傾向是『一方面描寫抗日戰爭，另一方面則故意避免暴露抗日陣營中的黑暗面，卻用男

女間的戀愛故事，穿插其間，企圖以「抗戰」吸引進步的讀者，同時又以「戀愛」迎合落後的讀者，達到了「左右逢源」之樂。像這樣的抗戰加戀愛的新式傳奇，在作者本人既然沒有忠於眞理忠於人民的嚴肅態度，結果他的作品不但庸俗而已，而且在客觀上對於反動統治起了掩飾的作用』。〔八〕這一傾向表現在小說方面較多。

第三種傾向是『受着資本主義沒落期的文藝思潮的影響，公然把頹廢主義呈現在大衆的面前，而且還要裝出「純文藝」的高貴的氣派來騙取讀者』。〔九〕這種傾向多半表現在詩歌方面。

對於這些不好的錯誤傾向，當時文藝批評界也曾經和它們作了鬥爭，指出了它們的錯誤的本質，揭發了它們的有害的毒素，阻遏了這一些錯誤的傾向的發展。

至於反動文藝這時則是更加緊地替反動派的反共反人民的反動統治服務的，實際上是國民黨特務文學，它們是專與進步文藝爲敵的。在組織上，國民黨特務張道藩組織了中華全國文藝作家協會和戰時的中華全國文藝界抗敵協會戰後改名的中華全國文藝協會相對立。在理論上，他們早已拋棄文藝而專作反動政治活動，例如抗戰後期，作家們正在加强團結，爭取民主的時候，他們喊出『反對作家從政』。在日本投降後，中國共產黨領導中國人民進行第三次國內革命戰爭的時候，他們說這是『民族自殺悲劇』，誣衊並破壞學生運動和民主運動，完全與反動派特務合流了。在作品方面，一些反動文人如沈從文，徐訏之流，寫了許多色情墮落作品，企圖麻醉青年，阻撓進步。所有這一些，當時文藝界都曾予以無情的打擊和揭露，進行了堅決的鬥爭，同時由於人民民主力量的日益壯大，廣大讀者的覺悟的提高，他們更不能起什麽影響，一擊之後，也就銷聲匿迹，不敢狂吠了。

〔一〕希望第一期，舒蕪：論主觀。

〔二〕胡風：逆流集：人生、文藝、文藝批評。

〔三〕同〔二〕：文藝工作底發展及其努力方向。

〔四〕同〔三〕。

〔五〕同〔二〕：置身在爲民主的鬥爭裏面。

〔六〕舒蕪：從頭學習『在延安文藝座談會上的講話』，見一九五二年六月八日人民日報。

〔七〕、〔八〕、〔九〕均引自茅盾：在反動派壓迫下鬥爭和發展的革命文藝，見文代大會紀念文集。

# 第五章　中華民族新文化的旗手共產主義者——魯迅(上)

## 第一節　魯迅的生平及其思想發展道路(一)

### 一　偉大的愛國主義者

魯迅是近代中國偉大的思想家和革命家，是二十世紀現實主義的世界大師之一，是偉大的愛國主義者和國際主義者，他一生的思想和文學的發展道路，是完全和中國人民的革命發展道路相吻合的。魯迅的方向，就是中華民族新文化的方向。

魯迅是筆名，眞姓名是周樹人，字豫才，一八八一年九月二十五日生於浙江紹興。祖父周介孚是滿清進士，在北京做官，當魯迅十三歲時，因事下獄。父親周伯宜是個讀書人，其時也身染重病，三年後死去。母親姓魯，是一個善良能幹的鄉村女人，她的寬厚堅毅的品性對於魯迅發生很大影響。魯迅這個筆名就是取用了母姓的。

魯迅幼年的時候就很聰明，六歲入家塾讀書，一直讀到十七歲。在這期間，他讀了很多中國古

典著作，對其中封建宗法社會的傳統倫理觀念，敢於發表不同的見解。他又有機會接觸了農村社會，曾經和淳厚樸實的農民孩子做過朋友，這就使他和勞動人民有了實際聯系。同時他又對民間藝術發生很大興趣，如年畫，故事，傳說，社戲等。這些當然都給魯迅後來的文學與革命事業打下了某些基礎，但是更主要的還是那時社會的劇變對於魯迅思想的影響。那時正是帝國主義對中國侵略日益加緊，滿清王朝腐敗到了極點，對內竭力鎮壓人民愛國鬥爭，對外則奴顏婢膝，極諂媚之能事。這一些都大大地刺激了魯迅。而在魯迅本身，又由於家計日落，受盡了人家的『白眼』，因而使他感到封建宗法社會的壓制，產生了痛恨以至仇視封建社會的意識。就在這樣反抗的情緒之下，魯迅離開了故鄉紹興，到南京求學去了。

魯迅在南京住了四年，開始考進水師學堂，第二年就改入路礦學堂。在這期間，他接觸了維新主義思想，但他立刻感到這思想的不徹底，因而對他影響很小。倒是這時他讀了一些翻譯的文藝和科學書籍，特別是天演論，對他發生了很大影響，他開始以達爾文進化論作爲自己的思想指針，並且以後還繼續了很長時期。但是在這四年之中，魯迅的反對滿清反對帝國主義的民族革命意識却一天一天地加强，成爲一個愛國主義者。

魯迅在路礦學堂畢業後，一九〇二年考上官費到日本留學。這時魯迅的愛國思想有了更廣更深的發展，他以『我以我血薦軒轅』自誓，以復興祖國爲終身志願，要做一個民族革命志士，他參加了實際愛國運動，一九〇八年加入反滿的革命政黨光復會。他到日本，先是學醫，後來在電影裏看見在日俄戰爭中，一個中國人替俄國人作偵探，被日本人捉住殺頭，而一羣中國人却無動於中地在

圍着觀看的故事。他受了很大的刺激，認爲醫治中國人的麻木的精神比起醫治他們的肉體更爲重要，而醫治人民精神的利器莫過於文學，於是他就決定中止學醫而從事文學了。魯迅在日本住了八年，在這期間，由於他迫切地尋求民族革命的道路，他讀了很多的歐洲科學，哲學和文學書籍，進步的達爾文進化論幫助了他，使他成爲一個革命的民主主義者和一個愛國主義者。

辛亥革命前兩年，即一九〇九年，魯迅由日本回國，先後在浙江紹興等地教書，曾一度担任紹興師範校長。辛亥革命後，應當時教育總長蔡元培之約，到北京任教育部部員，一直繼續到一九二六年。魯迅從回國到一九一八年這一期間，他面臨着中國的複雜的現實政治和社會，他以高度的愛國主義熱情開始對它作縝密的分析解剖。這樣，首先他對於資產階級領導的辛亥革命未能完成歷史任務而感到失望，他看見那時資產階級及其代表者的虛僞，他在一九〇七年就指出這些革命家是『騙子』。但是魯迅那時對於農民的革命性和革命力量也多少抱着懷疑態度，而工人階級那時又還沒有形成一個階級力量。這樣，就使得魯迅對於他自己日夜苦思的中國革命的出路問題，也就是革命動力和領導者的問題，不能有明確的認識，因而陷於思想上的苦悶。此外，魯迅的民主主義革命思想的徹底性是不同於當時具有同樣思想的人的。這是由於他開始就面向人民大衆，最早注意到農民，他看到當時一般人民羣衆的落後，因而他主張從思想啓蒙着手，要解放人民的『個性』，改造『國民性』。當然，這思想還是從進化論引申出來的，作爲革命具體道路是不合中國歷史條件的，但是魯迅面向羣衆這一徹底性，却是比進化論進了一步了。因而這一理想在當時思想界不能得到共鳴，而使魯迅感到寂寞和孤獨。這樣，在這一時期中，魯迅在他的愛國主義熱情燃燒之下，對當時

腐敗政治感到無比的悲憤，思想上是在彷徨求索之中，情緒上也陷於失望與希望交織的苦惱狀況。他仍然沈默地思索中國革命的出路問題，並以此問題爲中心，在默默地觀察，分析，解剖中國的人民、社會、歷史和文化。這一沈默思索的狀況，到一九一八年開始有了改變，這改變也是魯迅的革命戰鬥的開始。

## 二　徹底的反帝反封建的精神以及從進化論到階級論的自我改造

一九一八年到一九二七年是魯迅的革命戰鬥的第一個時期。在這期間，他以徹底的反帝反封建的精神，向一切舊勢力作不妥協的鬥爭，而在他自己思想方面則是經歷了從進化論到階級論一個嚴肅的自我改造過程。

一九一八年四月，魯迅在新青年上發表了他的第一篇短篇小說狂人日記。這是一篇最徹底最深入的攻擊中國封建主義舊禮教的作品，也是中國現代文學史上第一篇小說創作。同時魯迅又開始寫出精悍的極富有戰鬥性的批判社會的雜文，向一切封建主義者，奴顏媚敵者，中傷革命者，一切人民的敵人猛烈進攻，無不擊中要害，眞正是所向披靡，令人神旺。這時期，魯迅除以文字作戰外，並接近了廣大青年，從一九二〇年起，在北京大學和北京高等師範兩校兼課，又編過報紙副刊，指導青年成立一些文學團體，並熱情負責地替青年修改文稿。一九二五年，他曾熱烈支持北京女師大學生反對當時敎育總長章士釗的鬥爭。一九二六年，段琪瑞屠殺學生造成『三一八』慘案時，魯迅並以實際方式聲援過學生。在這一期間，魯迅成爲當時思想界權威，並爲廣大青年所擁戴的人物之

一。

就在一九二六年，魯迅因受軍閥反動統治的壓迫，八月間離開了北京，到廈門大學任教授。一九二七年一月到廣州任中山大學教務主任兼文學系主任。四月，蔣介石叛變革命，大殺共產黨員和革命學生，魯迅因營救學生無效，憤而辭職，十月間到達上海。從一九一八年到二七年，魯迅一共寫了兩個短篇小說集，五本雜文集，一本散文詩，一本散文，並且翻譯了很多作品和蘇聯文藝理論。

這一時期，魯迅是一個革命的民主主義者，他還沒有明白地堅決地接受馬克思列寧主義，他的思想還存留着進化論和個性主義的影響。但是他却更靠近馬克思列寧主義者猛烈地攻擊帝國主義、封建主義和資產階級右派，特別是對於當時封建統治階級——北洋軍閥及其走狗的高度的憎惡和刻骨的諷刺，表現了他的反帝反封建鬥爭的高度徹底性和不妥協性。在那樣的環境之下，魯迅作為一個革命民主主義者，他的戰鬥是已經達到所可能達到的最高度了。就當時歷史情況來說，這樣堅決的徹底的不妥協的反帝反封建鬥爭，正是新民主主義革命所要求的，而在當時無產階級政治運動已經成為獨立的力量，但在文化戰線上却還沒有建立起堅强的陣地的時候，這時只有魯迅在文化戰線上獨立地堅持了他的工作，而且堅持得如此徹底，這就終於使他也和共產黨人一樣成為新民主主義革命的急先鋒了。

魯迅『從進化論最終的走到了階級論，從進取的爭求解放的個性主義進到了戰鬥的改造世界的集體主義』。(三)固然是一九二八年以後才徹底完成，但是，在這期間魯迅正是遵循着這一方向從事努

力和鬥爭。這時，魯迅雖然還沒有明確認識到中國革命出路的問題，對於羣衆，主要的是農民的革命性，還多少有些懷疑，如他後來所說：『先前，舊社會的腐敗，我是覺到了的，我希望新的社會的起來，但不知道這「新的」該是什麼，而且也不知道這「新的」起來之後，是否一定就好。』(三)因而引起他對於革命失敗的一時的失望。但這失望却沒有使他停止戰鬥，相反的，他却愈戰愈强，這一矛盾鬥爭，正是他自己思想中在進行着自我鬥爭和改造。他自己曾這樣說：『我的確時時解剖別人，然而更多的是更無情面地解剖我自己。』(四)這解剖便是他的嚴肅的自我鬥爭，其結果，就使得他從『早就感覺到中國社會裏的科舉式的貴族階級和租佃官僚制度之下的農奴階級之間的對抗』，更進一步看到『正在發展着資本和勞動的對抗』。(五)他『一向是相信進化論的，總以爲將來必勝於過去，青年必勝於老人』，然而他『目睹了同是青年，而分成兩大陣營，或則投書告密，或則助官捕人的事實』，他的『思路因此轟毀』。(六)特別是一九二七年『四一二』事變的大屠殺大流血，這一血的事實教訓使得他進一步認識到他的舊武器——進化論的無力與失效。他從失望中抬起頭來，開始從革命的小資產階級立場轉到無產階級立場。他找到了新的眞實的希望，他決然宣稱：『原先是憎恨這熟識的階級，毫不可惜牠的潰滅，後來又由於事實的教訓，以爲惟有新興無產者才有將來，却是的確的。』(七)這樣，魯迅終於從痛苦的經驗和深刻的觀察之中，帶着寶貴的革命傳統走進無產階級革命陣營，從一個革命民主主義者轉爲一個馬克思主義者。

## 三　爲共產主義事業不屈不撓的戰鬥

魯迅是一九二七年十月間到上海的，從此就一直住在上海到逝世，不再教書或就別的職業，堅決地在中國共產黨領導下，專門從事革命文學工作和革命文學運動，開始了他後期的爲共產主義事業不屈不撓的英勇偉大的戰鬥。

一九二八年，魯迅創辦了奔流雜誌，並進一步研究馬克思列寧主義的社會科學，翻譯馬克思列寧主義的文藝理論，同時更緊密地靠近中國共產黨，參加了共產黨所發起的群衆運動和政治鬥爭。如一九二八年加入了革命互濟會。一九三〇年參加中國自由運動大同盟，並爲發起人之一。同年發起中國左翼作家聯盟，並爲它的領導人。一九三三年又加入中國民權保障同盟。同年五月間親至德國駐滬領事館遞交反對法西斯蒂暴行的抗議書。九月間協助『國際反帝反法西斯會議』的召開，並爲名譽主席之一。

在這最後十年中，魯迅寫下了九本雜文集，其思想的深刻與廣濶，都超過了他前期的雜文，又繼續完成了一本以歷史故事爲題材的短篇小說集。翻譯介紹更多於前期，其中以普列漢諾夫和盧那卡爾斯基的文藝論文，法捷耶夫的毀滅，雅各武萊夫的十月，高爾基的俄羅斯童話，果戈理的死魂靈等爲最主要。同時指示並參加各種刊物的編輯，提倡和領導中國新的革命的木刻運動。替青年作家看稿改稿，和青年們通信，雖在病中也不肯休息。

這十年之中，正是國民黨反動派瘋狂地『圍剿』革命，反動統治最殘酷的時期，魯迅隨時有被捕或被暗殺的危險，但魯迅不屈不撓地戰鬥着，不僅沒有退卻，並且衝破和打垮了反動派對於革命文化運動的十年『圍剿』。正如毛澤東同志所說：『共產主義者魯迅』，就『正在這一「圍剿」中成了

中國文化革命的偉人』。

一九三六年七月和八月，魯迅在病中最後發表了揭發中國托洛茨基匪徒破壞中共的抗日民族統一戰線政策的陰謀的公開信和擁護中共政策的論文。

十月十九日，魯迅這個中國文化革命的偉人，以積勞和肺病逝世於上海。

魯迅這最後十年中的戰鬥業績以及對共產主義文化事業的偉大貢獻，在中國歷史上是具有不朽的價值的。他之所以能夠達到這樣空前的輝煌燦爛的成就，主要的就是由於在這一時期中，魯迅已經成爲一個偉大的共產主義者，和眞實的國際主義者。他堅決地毫無保留地擁護並服從中國共產黨的領導。當紅軍長征勝利到達陝北的時候，他曾經致電毛澤東同志和朱德同志慶祝勝利。他在回答托洛茨基匪徒的信中，以能夠引毛澤東同志和共產黨員爲同志『是自以爲光榮』。〔八〕他無時無刻不在關心着黨，黨也無時無刻不在影響他幫助他，給他以鉅大的力量，儘量發揮了他的天才，使他有勇氣不顧一切的戰鬥。據後來雪峯回憶說：『當他談到我黨和毛主席之後，感到自己跟我黨和毛主席的親密關係，於是想到中國人民的偉大的勝利前途，就不知不覺地把自己引到一種柔和的、怡然自得的，忘我的境地，平靜地說：「我做一個小兵是還勝任的，用筆！」』〔九〕這種境地，一方面有力地說明了魯迅這時已和黨成爲血肉相連的一體，另一方面也說明了魯迅戰鬥力量的根本源泉所在。同時國際主義的精神，也增加了魯迅的戰鬥勇氣，他自己曾說：『蘇聯的存在和成功，使我確切的相信無產階級社會一定要出現，不但完全掃除了懷疑，而且增加許多勇氣了。』〔一〇〕又說他要細細的讀斯大林傳，『倘能生存，我當然仍要學習。』〔一一〕這當然也是魯迅戰鬥力量的另一源泉。

其次使魯迅達到這樣輝煌成就的另一原因就是魯迅對共產主義事業的百折不回的堅定的信念，以及他能够正確地運用馬克思列寧主義從事中國的現實革命鬥爭，把理論和實踐統一起來的正確的革命思想。魯迅自從認識了無產階級力量，站在無產階級立場從事一切鬥爭以後，無論在任何艱苦曲折的時期，他對中國共產黨領導的革命的勝利信念，從來沒有發生過任何懷疑，從來沒有一天對革命事業有過倦怠的表示。由於他對中國歷史和社會有着透闢深刻的認識，又有着長期的革命鬥爭經驗，因而他能够正確地把馬克思列寧主義的理論應用於中國的具體環境，他的思想是馬克思列寧主義的，但同時又是中國的，這就使得他的思想永遠是圍繞着中國人民的進步要求，圍繞着中國革命的現實鬥爭，並且把自己的思想和戰鬥跟中國人民中國革命血肉相連地結合了起來，把鬥爭的經驗迅速地提高到理論，再用這理論來指導鬥爭。在他的思想中永遠找不到一絲一毫敎條主義或經驗主義的傾向，完全充滿了革命的愛國主義精神和革命的樂觀主義精神，所以他的思想和戰鬥方向就完全與中國革命具體發展相一致。他的偉大成就，就『可以作爲中國人民革命勝利的有力的旁證之一，作爲馬克思列寧主義在中國勝利的旁證之一，尤其可以作爲毛澤東思想必然要勝利的旁證之一』。(二)

毛澤東同志在其名著新民主主義論中曾予魯迅以極其崇高的評價，他說：『在「五四」以後，中國產生了完全嶄新的文化生力軍，……二十年來，這個文化新軍的鋒芒所向，從思想到形式（文字等），無不起了極大的革命。其聲勢之浩大，威力之猛烈，簡直是所向無敵的。其動員之廣大，超過中國任何歷史時代。而魯迅，就是這個文化新軍的最偉大和最英勇的旗手。魯迅是中國文化革

命的主將，他不但是偉大的文學家，而且是偉大的思想家和偉大的革命家。魯迅的骨頭是最硬的，他沒有絲毫的奴顏和媚骨，這是殖民地半殖民地人民最可寶貴的性格。魯迅是在文化戰線上，代表全民族的大多數，向着敵人衝鋒陷陣的最正確、最勇敢、最堅決、最忠實、最熱忱的空前的民族英雄。魯迅的方向，就是中華民族新文化的方向。』毛澤東同志這段話就是魯迅一生戰鬥的結論。

## 第二節　魯迅的小說——從徹底的批判的現實主義到社會主義現實主義

### 一　前期小說的徹底的批判的現實主義創作方法

魯迅從一九一八年到一九二五年之間，一共寫下了二十多篇小說，後來編爲吶喊、彷徨兩個小說集。這些創作都是屬於魯迅前期的，爲數雖然不多，但其高度成就，已足使魯迅成爲中國現實主義文學開山祖師和二十世紀現實主義世界大師之一，並給中國現實主義文學奠定了鞏固基礎。

魯迅這些短篇小說的創作方法，基本上可以說還是屬於批判的現實主義創作方法，但是他的批判的徹底性和革命性，却遠非一般的批判的現實主義所能範圍，這是和他前期的徹底的反帝反封建的思想有着密切關係的。而在一九二七年以後，魯迅已經成爲一個共產主義者，因而他的後期創作却是屬於社會主義現實主義範疇了。

魯迅前期的現實主義，一方面繼承了中國的古代文學中現實主義的優良傳統，另一方面又聯系

着世界文學中批判的現實主義，而完成了他自己的獨特的現實主義風格。

魯迅對於中國古代文學是有着長期的深湛的研究的，這些研究的成績：在輯佚方面有會稽郡故書雜集和謝承後漢書，在校勘方面有嵇康集，在金石研究方面有六朝造象目錄和一本尚未完成的六朝墓志目錄。特別是對於中國古代小說的研究更是前無古人，他輯有古小說鉤沈，唐宋傳奇集和小說舊聞鈔，而中國小說史略一書，更不僅僅是停留在謹嚴的考證上面，而是對每一偉大著作的歷史意義和思想藝術都作了扼要的分析，這些分析雖然着墨不多，但其正確和深入，不僅前無古人，就是到現在也還沒有人比得上。此外，還有漢文學史綱要和很多單篇論文，如魏晉風度及文章與藥及酒之關係，門外文談以及散見在他雜文中的許多對中國古代文學的寶貴意見，都能從歷史主義的觀點提出獨到的見解。魯迅對中國古代文學的繼承，是眞正做到了『剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精華』。他曾經這樣說過：『我們從古以來，就有埋頭苦幹的人，有拚命硬幹的人，有爲民請命的人，有捨身求法的人。……他們有確信，不自欺；他們在前仆後繼的戰鬥，不過一面總在被摧殘，被抹煞，消滅於黑暗之中，不能爲大家所知道罷了。』[三]又說：『老百姓雖然不讀詩書，不明史法，不解在瑜中求瑕，屎中覓道；但能從大概上看，明黑白，辨是非，往往有決非清高通達的士大夫所可幾及之處的。』[四]因此，他對於從古到今的中國民間文學和藝術也十分重視，並曾加以研究和分析。從這些地方都可以很清楚地看出魯迅是如何地吸取了中國古代現實主義文學中精華部分，也就是富有人民性的部分來作爲自己的營養的。

魯迅前期的現實主義也受了世界文學中批判的現實主義的影響，其中特別是俄國現實主義文學

的影響。魯迅很早就曾致力介紹俄國文學和蘇聯文學作品，一直到逝世前不久，還翻譯了果戈理的死魂靈。他自己說他的早期創作受了俄國文學影響，有過這樣的話：『從一九一八年五月起，狂人日記、孔乙己、藥等，陸續的出現了，算是顯示了「文學革命」的實績，又因那時的認爲「表現的深切和格式的特別」，頗激動了一部分青年讀者的心。然而這激動，却是向來怠慢了紹介歐洲大陸文學的緣故。一八三四年頃，俄國的果戈理就已經寫了狂人日記……而且藥的收束，也分明的留着安特萊夫式的陰冷。』〔五〕他在祝中俄文字之交一文中又說過：『那時（按指十九世紀末俄國文學剛被介紹到中國來的時候）就知道了俄國文學是我們的導師和朋友。因爲從那裏面，看見了被壓迫者的善良的靈魂，的酸辛，的掙扎；……從文學裏明白了一件大事，是世界上有兩種人：壓迫者和被壓迫者！從現在看來，這是誰都明白，不足道的，但在那時，却是一個大發現，正不亞於古人的發現了火的可以照暗夜，煮東西。』〔六〕魯迅自己的這些話，都說明了他所受的俄國現實主義文學的影響。

魯迅前期創作雖然是繼承了中國古典現實主義和世界文學的批判的現實主義的優良傳統，但是魯迅却加以豐富加以發展，而完成了他自己的獨特的現實主義風格，這風格的特色即在於它的批判的徹底性和革命性，因而它就不僅不同於中國古典的現實主義，也不同於世界文學中的批判的現實主義。魯迅自己就說過他的狂人日記『意在暴露家族制度和禮教的弊害，却比果戈理的憂憤深廣』。〔七〕這個批判的徹底性和革命性的形成，主要的是由於魯迅的創作時代是在中國新民主主義革命開始時代，他自己不僅親身參加了這個革命的實際鬥爭，和這個革命鬥爭血肉相連地結合了起來，並且還成爲這個革命的急先鋒，因而能夠高度發揮了他的天才的原故。在魯迅的前期創作中，

每一篇都充滿了他的徹底的反帝反封建的愛國主義精神，每一篇都具有高度的思想性和戰鬥性，由於他對一切舊思想的批判的深刻和廣泛，就使得他的戰鬥性更爲堅强猛烈，達到所向無敵的程度，而這恰恰是新民主主義革命在當時所要求的。因此魯迅的現實主義就比較過去的古典的或批判的現實主義更前進了一步。不過魯迅前期創作雖然達到了這樣輝煌的成就，但他對當時中國革命出路還沒有明確的認識，因而他雖然熱愛農民，可是對於農民的革命性却又多少有些懷疑，流露了某些程度的悲觀情緒，而有『兩間餘一卒，荷戈獨彷徨』的感覺。不過，這對於魯迅前期創作的輝煌的成就却也並無妨礙，因爲如前所說，魯迅的創作已經出色地完成了當時新民主主義革命的要求，而他思想上這一矛盾，也就是他在進行着嚴肅的自我思想改造的鬥爭；終於改變了階級立場，成爲一個共產主義者，而這一偉大的自我改造鬥爭，也正是他從徹底的批判的現實主義進入社會主義現實主義的關鍵。

## 二 以人民大衆爲主體的愛國主義精神

魯迅最初放棄醫學從事文學，主要的是由於他熱愛祖國，要醫治中國人民的精神，他之所以寫小說，就是爲了要達到這一目的。他自己說：『我怎麼做起小說來？……不過想利用他的力量來改良社會。』又說：『說到「爲什麼」做小說罷，我仍抱着十多年前的「啓蒙主義」，以爲必須是「爲人生」，而且要改良這人生。』[八]這就是說他不是爲文學而文學，而是爲革命而文學的。他自己就曾明白地說過，他的小說。是『遵命文學』，但『所遵奉的是那時革命的前驅者的命令』，是他自己

『所願意遵奉的命令』。〔九〕爲的是要『慰藉那在寂寞裏奔馳的猛士，使他不憚於前驅』。〔一〇〕

由於這一高度的愛國主義革命思想，魯迅小說中便表現出下面的一些特色：

第一是熱愛祖國的勞動人民。在魯迅的小說中，以勞動人民爲主人公的幾乎佔一半以上，並且表現了對於他們的深摯的熱愛，例如在故鄉中，寫出他幼年和農民閏土的深厚友誼，離別的時候，至於彼此都急得大哭。他這次回家，又見到閏土，他興奮得『不知道怎麼說才好，只是說：「啊，閏土哥——你來了？……」』但是閏土回答他的却是一聲恭敬的——『老爺！』在這裏，魯迅十分沈痛地寫道：『我似乎打了一個寒噤，我就知道，我們之間已經隔了一層可悲的厚壁了，我也說不出話』。於是他只好誠懇地希望他的侄兒宏兒和閏土的兒子水生不再『隔膜起來』，並且『應該有新的生活，爲我們所未經生活過的』。又如在一件小事裏對於那個人力車夫，更顯示了他對勞動人民的敬愛之忱，當車夫扶着老女人走向巡警分駐所時，他說：『我這時突然感到一種異樣的感覺，覺得他滿身灰塵的後影，刹時高大了，而且愈走愈大，須仰視才見。而且他對於我，漸漸的又幾乎變成一種威壓，甚而至於要榨出皮袍下面藏着的「小」來。』最後還說：『幾年來的文治武力，在我早如幼小時候所讀過的「子曰詩云」一般，背不上半句了，獨有這件小事，卻總是浮在我眼前，有時反更分明，催我自新，並且增長我的勇氣和希望。』此外像在社戲中對於幼年的淳厚樸質農民朋友的依戀，和農村生活的嚮往；在孔乙己和離婚中對於被封建社會殘害歪曲了的，但却是樸質純良的農民的同情；在祝福和明天中對於農村婦女在舊禮教制度下犧牲的憤怒等等，都充分顯示了魯迅對於勞動人民的熱愛。

第二，由於魯迅對祖國和勞動人民有着高度的熱愛，因而對於有害祖國，有害勞動人民的一切封建制度也就有着無比的憎恨，所以他在小說裏面就深刻地給這些掘發出來，並予以徹底地批判。他自己說過他的小說是『將舊社會的病根暴露出來，催人留心，設法加以治療的希望』。〔二〕又說：『所以我的取材，多半採取自病態社會的不幸的人們中，意思是在揭出痛苦，引起療救的注意。』〔三〕例如他的第一篇創作狂人日記，就是借一個『狂人』的口中揭出封建社會的黑暗，猛烈地攻擊封建主義的，並且攻擊得是那樣徹底，那樣深入。他說：『我翻開歷史一查，這歷史沒有年代，歪歪斜斜的每頁上都寫着「仁義道德」幾個字，我橫豎睡不着，仔細的看了半天，才從字縫裏看出字來，滿本都寫着兩個字：「喫人」！』像這樣血淋淋地剝出歷史的欺騙和虛僞的本質，在當時實在是絕無而僅有。同時他對製造這『喫人』的歷史的反動統治階級的本質，也給高度的提鍊了出來，並且是那樣的深刻而又那樣的形象，那就是——『獅子似的兇心，兎子似的怯懦，狐狸似的狡猾』。最後他憤怒而又眞摯的要求打倒這種『喫人』的制度，來『救救孩子』。此外像在肥皂中揭露了封建小市民知識分子的虛僞的仁義道德的腐朽形態。在高老夫子中描繪了辛亥革命後改頭換面的舊知識分子的醜惡面孔，在在酒樓上、幸福的家庭、孤獨者、傷逝等篇中，寫出了被舊勢力戰敗的各式各樣的新知識分子：有敷敷衍衍模模胡胡的悲觀消極者，有空作幸福幻夢的投降者，有受傷的戰士，有新女性的犧牲者。這些魯迅都予以無情的揭露，予以徹底的批判，而這揭露和批判却又是從魯迅的熱愛祖國熱愛勞動人民思想感情出發的，因爲這些腐朽歪曲的東西都是有害於祖國有害於勞動人民的緣故。

第三，正由於魯迅對於勞動人民有着高度的熱愛，對於有害於勞動人民的一切制度有着無比的

憎恨，因而他就能够深深發掘和反映了社會階級的對立現象，揭發了階級相互間的矛盾，並暴露了剝削階級所要維持的社會秩序的內在矛盾。魯迅那時雖然還不是一個馬克思主義者，還不能從本質上解釋社會的階級矛盾關係，但魯迅當時却受了俄國十月革命的號召與推動，因而他就能够確實感到了並且寫出了這種階級矛盾關係，例如在前面所舉的狂人日記、故鄉、一件小事以及下面將要研究的阿Q正傳等作品中，都可以明顯地看得出來。而狂人日記中的一段話：『他們——也有給知縣打枷過的，也有給紳士掌過嘴的，也有衙役佔了他妻子的，也有老子娘被債主逼死的；他們那時候的臉色，全沒有昨天這麼怕，也沒有這麼兇。』這裏則簡直閃爍着階級鬥爭的意識了。正由於魯迅這樣愛憎分明，他擁護他所愛的，認爲他所愛的是有前途的，是光明的，因而他對於舊的否定之中，也就有了對於新的肯定的要求，所以他在感情上『並不願將自以爲苦的寂寞，再來傳染給也如我那年青時候似的正做着好夢的青年』。而『在藥的瑜兒的墳上平空添上一個花環，在明天裏也不敘單四嫂子竟沒有做到看見兒子的夢』。[二三] 特別是在狂人日記中有力地喊出『救救孩子』的呼聲，在故鄉中熱誠希望宏兒和水生不再有隔膜，並將有新的生活，在一件小事中，由於那個人力車夫的偉大的階級友愛，便增加了他的勇氣和希望，這些，都是魯迅對於新的希望的肯定，這就是魯迅作品不同於一般的批判的現實主義文學的地方，也是魯迅作品中的社會主義現實主義的萌芽和因素。

## 三　中國現代文學史上的光榮碑石——『阿Q正傳』

在魯迅的小說中，阿Q正傳是代表作之一，也是最出色的一篇，它是中國現代文學史上一座光

榮的豐碑。

阿Q正傳寫成於一九二一年十二月，是以辛亥革命爲背景，借一個流浪的雇農阿Q，來指出當時中國社會的許多病態，用魯迅自己的話便是『暴露國民的弱點』，(四)這些弱點，魯迅非常生動地形象地給描繪了出來，而形成了一種『精神勝利』的阿Q主義的阿Q典型。

對於這一偉大的具有歷史意義的典型的創造，魯迅表現了他的高度的政治性，思想性，鬥爭性，以及他驚人的藝術概括能力，最高度的表現了他前期的思想特點和藝術特點，魯迅是以一個革命的政論家的態度來寫這篇小說的。

就內容看，阿Q正傳顯然不是一般地寫農民的作品，它反映了辛亥革命失敗的教訓，也反映了當時的農村和農民，以及農民革命問題。

阿Q這一典型，不僅是一個人物的典型，更主要地它是一個思想性典型。阿Q作爲一個流浪的雇農來看，固然是非常形象，但他却不僅是中國雇農的典型，這一形象的特徵，對於一切阿Q主義者，一切『精神勝利法』者，都是非常形象的。這就是說，阿Q這一典型的主要特徵——阿Q主義，不僅存在於當時的阿Q那一階級，而且存在於當時中國各個階級之中，它是一個集合體，在阿Q這個人物身上集合着各階級的各色各樣的阿Q主義。這一歷史的典型的創造，是使阿Q正傳成爲中國文學以至世界文學的不朽名著的主要原因。

阿Q主義存在於中國各個階級之中，是有其歷史根源的，是和近代中國社會性質有着密不可分的關係。阿Q是帝國主義侵入中國以後，半殖民地半封建性的中國歷史時代的一個社會產物，半殖

民地半封建性是那時中國的一個特徵，這特徵支配了那時所有中國人民的生活，而成爲那時中國民族生活的特質之一。帝國主義對中國的壓迫、侵略、剝削，一方面是孕育了和揭發了中國人民民族革命的思想意識，但另一方面帝國主義與封建文化，也就在中國人民生活中深深地種下了奴隸的思想意識。當前一種思想還沒有發揚到高度的時候，後一種思想也就越來越深。一般人民不僅是做封建統治者的奴隸，而且還要做奴隸的奴隸，因爲那時的封建統治者如那拉氏、李鴻章、袁世凱之流，雖然一方面壓在中國人民頭上作威作福，但另一方面他却又要奴顏婢膝去做帝國主義的奴隸（更正確地說是奴才）。在這樣情形之下，就普遍的產生了自大、自誇、自卑、自欺等等精神病狀，這就是阿Q主義。這主義可以說是半殖民地半封建社會奴隸思想的結晶，也是民族意識覺醒前夕民族失敗主義的登峯造極。它普遍存在於當時中國各個階級之中，民族的恥辱愈深，這種病狀就愈凸出。所以只要中國半殖民地半封建社會還存在，阿Q主義就還有存在的基礎，半殖民地半封建社會消滅了，阿Q主義自然也就消滅了。

但是阿Q主義存在於阿Q這一階級與存在於統治階級却是有着很大的區別的。魯迅對這兩個階級的阿Q主義的態度就截然不同。帝國主義在中國豢養的統治者一方面固然是被征服的奴隸，但另一方面他們却仍然維持統治者的身份，帝國主義通過他們去更殘酷的剝削人民，他們的阿Q主義愈深，人民就遭殃愈大，這是統治階級阿Q主義的特徵，也是魯迅前期所深惡痛絕『毫不可惜它的潰滅』的。但是阿Q階級的阿Q主義却是兩樣了，阿Q階級是社會最低層的人，他們並不能壓迫人，他們的『精神勝利法』只是一種可憐的愚昧的自欺和自慰，除了自害而外，並不能害人。對於他

們，阿Q主義固然是奴隸失敗主義，但另一方面這失敗主義也就說明了奴隸是必須要反叛的，阿Q便是奴隸失敗的歷史教訓。魯迅對阿Q階級阿Q主義所造成的失敗更感到痛恨，但這痛恨却又十分顯然地和痛恨統治階級的阿Q主義絕不相同，魯迅痛恨統治階級的阿Q主義是希望它和它的階級一同快點潰滅；而痛恨阿Q階級的阿Q主義，却是恨它給阿Q階級造成了失敗主義，因爲這一階級——僱農階級是不應該有失敗主義的，失敗了也應該戰鬥，直到勝利爲止。爲了保證勝利，那就應該更清楚地認識自己弱點，予以無情的批判並和這弱點作鬥爭。這裏也就充分顯示出魯迅是熱愛中國勞動人民的，特別是農民，因而對於他們所遭受的失敗和失敗主義的毒素，便更加憎惡和憤怒，希望他們不再受毒。魯迅在阿Q身上交織着愛與恨的感情，這感情也就自然而然地鼓動了阿Q階級的革命戰鬥熱情，鼓動了社會革命。這就是魯迅爲什麼把阿Q主義放在一個流浪的僱農阿Q身上的主要原因，他這一用意是非常深遠的。

由於魯迅這一深刻思想，在阿Q正傳中也就很自然地鮮明地反映了當時的階級關係和階級鬥爭，但這並不是說魯迅那時思想上已經具有明確的階級意識，取得了無產階級立場，魯迅那時基本思想還是進化論的，所以在阿Q正傳中也流露了一定程度的對羣衆革命力量的懷疑。但是由於魯迅對現實理解的深入透徹，看清了當時農村階級關係，猛烈地攻擊着農村的封建統治勢力，熱烈地期望農民革命力量的高漲，並以具體形象指示出農民革命的道路，這一主要深刻的革命思想在當時却是獨一無二的。

## 四　社會主義現實主義的『歷史小說』

魯迅在一九三四——三五年間，一共寫下了五篇『歷史小說』——非攻（一九三四年作）、理水、采薇、出關、起死（均一九三五年作），後來合上補天（一九二二年作）、奔月、鑄劍（均一九二六年作），編爲故事新編。

這八篇作品，特別是後期寫的五篇，都是借着『歷史小說』的形式，來攻擊暴露國民黨反動政府的黑暗統治，以及其幫凶走狗們和一些所謂『學者』『名流』的醜惡面孔的；同時，其中也有對於知識分子的諷刺，也有對於新的理想的人物的讚美。所以這些作品都具有極強烈的現實的戰鬥意義，不能把它單純地當作歷史小說來讀的。關於這，魯迅自己就曾這樣說過：『敍事時有時也有一點舊書上的根據，有時却不過信口開河。』(五)這所謂『信口開河』，就是說這些小說主要地是抨擊黑暗現實，並不怎麼根據古書。不過，這些小說對於人物形象塑造，整個精神却又並不違反歷史，用魯迅自己的話來說，那就是『沒有將古人寫得更死』。

補天、奔月和鑄劍都是魯迅前期的作品。在補天裏，作者辛辣地諷刺了當時的那些虛僞的『道先生』們，在奔月裏，作者揭露了當時一些宵小的面目，在鑄劍裏，作者一方面贊美了那種執着的向統治階級復仇的意志，一方面對統治階級也投出最大的蔑視和憎惡。

至於後期的五篇，主題的積極意義和戰鬥性的强烈，都大大地超過了前期的三篇，其中特別是非攻和理水，完全和作者的後期雜文一樣，已經是社會主義現實主義文學了。

非攻是寫墨子阻止楚國侵略宋國的故事的。墨子是中國歷史上第一個爲勞動人民利益着想的偉大的思想家和行動家，魯迅選了這一個主人公是有着很深刻的意義的。他寫出了這個大思想家的刻苦耐勞的樸素作風，和反對侵略的樂觀主義精神，更寫出了墨子處理事件的小心和謹愼，並洞徹事物的變化。例如他上楚國去却囑咐他的弟子管黔敎說：『你們仍然準備着，不要只望口舌的成功。』在篇末，作者寫墨子勝利成功後返宋時，却遭遇了兩回檢查，又『遇到募捐救國隊，募去了破包袱』。這是對國民黨反動政治的諷刺。在全篇中，作者對墨子寄予以很高的敬仰，充滿了愉快樂觀的情緒。

理水是寫大禹治水的故事的。作者在這篇小說中，極其生動形象的攻擊了國民黨反動官僚們，同時也極其辛辣地諷刺了那時的爲國民黨反動政治幫閒的，買辦資產階級的『名流學者』。另一方面，作者以極其鮮明的對照，寫出了一羣樸素的勞動人民的形象，寫出了眞正替人民辦事的，處處徵求『百姓的意見』的禹的偉大精神。和非攻一樣，作者描寫禹這一偉大形象時，也是充滿了敬仰和愉快的心情的。

作者爲什麼在兩篇小說中以敬仰和愉悅的心情來塑造這兩個偉大歷史人物的形象呢？關於這一問題，蘇聯漢學家波茲湼也娃碩士（Л. Позднеева）有一個很好的解釋。她說：一九三四年七月紅軍北上抗日，而非攻恰寫於同年八月。一九三五年十月紅軍經過二萬五千里長征，勝利到達陝北，魯迅其時曾致電毛澤東同志和朱德同志慶祝勝利，而理水恰寫於同年十一月。因此，她認爲非攻和理水中的兩個偉大歷史人物形象就是隱喩當時毛澤東同志和朱德同志及其所領導的紅軍。〔三六〕波茲湼也娃碩士這意見基本上是對的。魯迅在後期經常以不在革命的漩渦中心爲憾，他答國際文學社問

說：『但在創作上，則因爲我不在革命漩渦中心，而且久不能到各處去考察，所以我大約仍然只能暴露舊社會的壞處。』(三)但是他却是十分渴望來寫新的社會新的人物的，紅軍北上抗日和勝利到達陝北這些具有偉大歷史意義的事實，對於魯迅當然是極大的鼓舞，必然激動他要寫下一些什麼，然而他又不在革命的漩渦中心，於是只好抱着敬仰的心情寫下兩個偉大的忠心爲人民服務的歷史人物，來抒寫自己的歡樂了。所以魯迅這兩篇作品可以說是在紅軍北上抗日和勝利到達陝北這一偉大歷史事實推動之下寫出的。當然，魯迅也只是把禹和墨子拿來作一個隱喻而已，他並沒有把禹和墨子來與紅軍相比擬的意思。他在自序中說：『而且因爲自己的對於古人，不及對於今人的誠敬，所以仍不免時有油滑之處。』什麼樣的『今人』能使魯迅對他這樣『誠敬』呢？很顯然，只有毛澤東同志和他所領導的紅軍才能使魯迅這樣『誠敬』的。從這幾句話裏就可以看出魯迅是並沒有拿『古人』和『今人』相比的意思，但在這裏，魯迅却也明顯地透露了這兩篇作品的寫作動機是由於當時革命的偉大行動的感召。

對國民黨反動統治的猛烈無情的攻擊，對無產階級革命事業的竭誠由衷的擁護，這就使得這兩篇小說成爲社會主義現實主義文學作品。

至於其他三篇也都具有現實意義。出關和起死是批判道家思想的。中國歷史上的道家思想，在其初期雖也曾有其一定的進步性，但其中却也有些是虛無縹緲，悲觀厭世，放蕩不羈，超脫人世的思想，這思想到後來，在中國知識分子中雖然程度不同但幾乎是普遍地存在着。魯迅就是針對着當時知識分子中的這種思想予以針砭的。采薇則是諷刺逃避現實的隱士的，對於當時『爲藝術而藝

術」的紳士們也予以痛擊。這些，都是具有强烈的現實戰鬥意義的作品。

---

（一）本節主要參考馮雪峯魯迅生平及其思想發展的梗概寫成，篇中不一一註明。
（二）瞿秋白：魯迅雜感選集序言。
（三）且介亭雜文：答國際文學社問。
（四）墳：寫在『墳』後面。
（五）同（二）。
（六）三閑集序言。
（七）二心集序言。
（八）且介亭雜文末編：答托洛斯基派的信。
（九）雪峯：論文集第一卷：黨給魯迅以力量。
（一〇）且介亭雜文：答國際文學社問。
（一一）且介亭雜文末編：答徐懋庸並關於抗日統一戰線。
（一二）雪峯：論文集第一卷：魯迅生平及其思想發展的梗概。
（一三）且介亭雜文：中國人失掉自信力了嗎？
（一四）且介亭雜文二集：『題未定』草。
（一五）且介亭雜文二集：中國新文學大系小說二集序。
（一六）南腔北調集。
（一七）同（一三）。
（一八）南腔北調集：我怎麼做起小說來。
（一九）南腔北調集：自選集自序。

〔二〇〕 吶喊自序。

〔二一〕 同〔一九〕。

〔二二〕 同〔一八〕。

〔二三〕 同〔二〇〕。

〔二四〕 僞自由書：再談保留。

〔二五〕 故事新編自序。

〔二六〕 波茲湼也娃碩士還意見，見其所著魯迅的創作道路一書中，該書尚未出版，著者僅聽其口述，此處轉引，曾徵得同意。

〔二七〕 同〔一〇〕。

# 第六章　中華民族新文化的旗手共產主義者——魯迅(下)

## 第一節　魯迅的雜文——社會主義的內容，民族的形式

### 一　社會主義的內容

魯迅的小說是中國現代文學史上的光榮碑石，但在他一生文學事業上，他的雜文對中國現代文學的貢獻，以至對中國革命事業的貢獻，又超過了他的小說，而居於最重要的地位。說魯迅的雜文具有社會主義的內容，主要的自然是指他的後期雜文而言，但在他的前期雜文中却也具有一定程度的社會主義因素。

這裏所謂前期和後期，便是如前所說，根據魯迅的思想發展和歷史條件，大概可以一九二七年爲界線，把他分爲前後兩期，前期是革命民主主義者，後期是共產主義者。但是一個偉大的思想家的思想發展的過程，是無限複雜、曲折的，裏面包含有許許多多的因素，前後雖然有着本質的不同，但却不能機械地簡單地拿某一年來截然分成兩段。所以這裏以一九二七年爲界線，也只是爲了更方

便來說明魯迅的思想發展，只是一個界線，不是一個截然的段落。研究魯迅這樣一個偉大的思想家和現實主義文學大師，必須要通觀全面，把他前後期連成一氣來分析研究的。

前期的魯迅是一個革命民主主義者，他這一時期的雜文也和他的小說一樣，都是徹底的批判的現實主義作品，但雜文較之小說的政治性和戰鬥性則更爲强烈。前期的魯迅雖然不是一個馬克思列寧主義者，思想上還存留着進化論的影響，但他却更靠近馬克思列寧主義者，從事實際的政治思想鬥爭，因而他的進化論就不同於一般的形而上學的進化論，而是具有發展觀點的戰鬥的進化論，他堅信現在應勝於過去，將來應勝於現在，但他却不是生存競爭、自然淘汰和適者生存的觀點，他主張爲了發展，必須戰鬥，他說：『我們目下的當務之急，是：一要生存，二要溫飽，三要發展。』如果有阻礙這發展的，不管他是什麼，『全都踏倒他』。〔一〕所以他歌頌革新，强調反抗，反對因襲守舊，抨擊腐朽傳統。由於他具有這一發展的戰鬥的進化論的觀點，所以他前期雜文中也就包含了唯物論思想的成分。這成分表現在魯迅在一開始從事文藝的時候，就是一個清醒的戰鬥的現實主義者，他考慮一切問題，都是從現實出發，從人民出發，從進步發展出發，始終不離開現實，始終爲人民利益着想。發展的進化論的觀點，唯物論的成分，和他的戰鬥的現實主義相結合，這就構成了他後來發展到無產階級共產主義宇宙觀的橋樑，這就是魯迅前期雜文中的社會主義現實主義因素。

後期的魯迅已經成爲一個共產主義者，他爲着共產主義事業不屈不撓的戰鬥一直到死，因此，他這一時期作爲他戰鬥的主要工具的雜文成爲社會主義現實主義文學作品，就是很自然的事了。魯迅從一個革命民主主義者發展成爲一個共產主義者，這個思想上的偉大發展，充分地鮮明地反映在

他後期的雜文中。他首先公開地宣稱自己是站在無產階級立場，爲無產階級解放事業戰鬥，他說：『無產文學應該是無產階級解放事業的一翼』。㈡他英勇地向一切反動政治反動文藝進行了猛烈的鬥爭，並獲得了偉大的勝利。他公開宣稱擁護中國共產黨，並服從中國共產黨的領導，以能夠引毛澤東同志和共產黨員作爲自己的同志爲光榮，並忠誠地無條件地在黨的領導之下，執行黨的政策，對革命事業從不曾有過懈怠的表示。他竭誠地擁護蘇聯，他『要打倒進攻蘇聯的惡鬼』，並認爲『這才也是我們自己的生路』。㈢他還和革命文藝陣營內部的一切不正確的思想傾向進行了鬥爭。他把馬克思列寧主義和中國文化革命的實際密切地結合了起來，在中國文化戰線上獲得了偉大的勝利和成就。他這一時期雜文全部輝耀着馬克思主義的眞理光輝和中國共產黨所領導的中國人民革命勝利的火燄。這些偉大輝煌的雜文，奠下了中國社會主義現實主義文學的最初的一塊基石，並引導了中國許多進步作家向社會主義現實主義道路上邁進。

以上是魯迅雜文的社會主義內容的簡略敘述，下面將再分期作較詳細的研究。

## 二 民族的形式

魯迅雜文的內容是社會主義的內容，而形式則是道地的民族形式。

『雜文』或『雜感』，是魯迅自己給予的名稱，這是魯迅獨創的文體，這文體的特色、價值，以及他所以創造這種文體的原因，瞿秋白曾有一段極透闢地說明，他說：『魯迅的雜感其實是一種「社會論文」——戰鬥的「阜利通」(Feuilleton)。誰要是想一想這將近二十年的情形，他就可以懂得這

種文體發生的原因。急遽的劇烈的社會鬥爭，使作家不能夠從容的把他的思想和情感鎔鑄到創作裏去，表現在具體的形象和典型裏；同時，殘酷的强暴的壓力，又不容許作家的言論採取通常的形式。作家的幽默才能，就幫助他用藝術的形式來表現他的政治立場，他的深刻的對於社會的觀察，他的熱烈的對於民衆鬥爭的同情。不但這樣，這裏反映着「五四」以來中國的思想鬥爭的歷史。雜感這種文體，將要因爲魯迅而變成文藝性的論文（阜利通——Feuilleton）的代名詞。自然，這不能夠代替創作，然而牠的特點是更直接的更迅速的反應社會上的日常事變。』〔四〕

魯迅這種『文藝性的論文』自始至終都是和中國革命現實血肉相連的結合着，針對中國社會一切落後的反動的現象予以無情批判，每篇都可以說是具有高度思想性的政治論文，因此富有極端的政治性和戰鬥性。但是魯迅所採用的却又不是一般的政治論文的形式，而是創造了一種把詩和政論結合起來的藝術形式，筆致尖銳深刻，篇幅短小精悍，鋒利如匕首，深厚如醇醪，一方面完成了戰鬥任務，一方面又表現了最深廣的思想。這一藝術形式是魯迅獨創的，是中國文學中前所未有的，但是由於魯迅對中國社會、歷史和文化的深刻的認識，把他的雜文作爲批判中國社會的武器，和中國革命現實密切地結合了起來，因而這一藝術形式又是道地的中國氣派，是一種眞正的民族形式。

魯迅自己也曾對他的雜文的特點有過說明，例如他說他的雜文是『論時事不留面子，砭錮弊常取類型』。〔五〕在表現方法上是『好用反語，每遇辯論，輙不管三七二十一，就迎頭一擊』。〔六〕又說：『我自己也知道，在中國，我的筆要算較爲尖刻的，說話有時也不留情面。但我又知道人們怎樣用了公理正義的美名，正人君子的徽號，溫良敦厚的假臉，流言公論的武器，吞吐曲折的文字，行私利己，

使無刀無筆的弱者不得喘息。倘使我沒有這筆，也就是被欺侮到赴訴無門的一個；我覺悟了，所以要常用，尤其是用於使麒麟皮下露出馬腳。』〔七〕又說：『生存的小品文必須是匕首，是投槍，能和讀者一同殺出一條生存的血路的東西。』〔八〕最後這段話雖然不是說他自己，但他自己卻是這樣做了的。

這裏還必須提到的，便是魯迅雜文的筆法問題。魯迅雜文的筆法除了深刻尖銳這一特色之外，還如他自己所說的常用『反語』或是『曲筆』來諷刺『時事』。這諷刺，瞿秋白稱之爲『神聖的憎惡』。〔九〕這在當時，是完全適合客觀情勢需要的。但也正如魯迅自己所說：『所諷刺的是社會，社會不變，這諷刺就跟着存在。』〔一〇〕這話說得很明白，社會假使變得進步了，這樣的諷刺當然也就不存在了。至於他常用的『反語』或『曲筆』，那是爲了躲避國民黨特務的檢查，不得不用如列寧所說的『可惡的伊索寓言式的』語言，也就是魯迅自己譬做的『帶着枷鎖的跳舞』〔一一〕，是萬不得已的辦法，並不是爲『反語』而『反語』，爲『曲筆』而『曲筆』，或爲『諷刺』而『諷刺』的。所以魯迅越到後來越避免用這種『反語』或『曲筆』，只要環境許可，他總還是竭力寫得明白的。不過這種『萬不得已』的時候，卻又特別多，使得他仍不能不用『反語』和『曲筆』來諷刺。這一點，在研究魯迅雜文的時候，必須要深刻認識的，不然的話，就很容易錯誤地認爲雜文就必須要諷刺，或是雜文筆法就必須要用『反語』或『曲筆』，而這都不是魯迅的本意，都是違反魯迅精神的。關於這，毛澤東同志曾經有過這樣指示：『魯迅處在黑暗勢力統治下面，沒有言論自由，所以用冷嘲熱諷的雜文形式作戰，魯迅是完全正確的。我們也需要尖銳地嘲笑法西斯主義、中國的反動派和一切危害人民的事物，但在給革命文藝家以充分民主自由，僅僅不給反革命分子以自由的陝甘寧邊區和敵後的各抗

日根據地，雜文形式就不應該簡單地和魯迅一樣。我們可以大聲疾呼，而不要隱晦曲折，使人民大衆不易看懂。如果不是對於人民敵人，而是對於人民自己，那末，「雜文時代」的魯迅，也不曾嘲笑和攻擊革命人民和革命政黨，雜文的寫法也和對於敵人的完全兩樣。對於人民的缺點是需要批評的，……但必須是眞正站在人民的立場上，用保護人民，教育人民的滿腔熱情來說話。如果把同志當作敵人來對待，就是使自己站在敵人的立場上去了。我們是否廢除諷刺？不是的，諷刺是永遠需要的。但是有幾種諷刺：有對付敵人的，有對付同盟者的，有對付自己隊伍的，態度各有不同。我們並不一般地反對諷刺，但必須廢除諷刺的亂用。』(三)毛澤東同志這段正確的指示，是應該作爲研究魯迅的獨創的文體——雜文的指針的。

## 第二節　魯迅前期的雜文

### 一　淸醒的戰鬥的現實主義精神

魯迅前期一共寫下了五本雜文集——熱風、墳、華蓋集、華蓋集續編、而已集，這些雜文幾乎每篇都具有現實戰鬥意義，而且愈戰愈强，思想也越來越深入，辯證唯物論的成分也越來越多。這五本雜文集是簡直可以把它當作一九一八年到一九二七年中國政治思想鬥爭史來讀的。

魯迅前期雜文有一個基本特點，那就是戰鬥的現實主義精神，他始終是面對現實，透徹地認淸

了當時現實的本質，即認清了封建主義和帝國主義是當時中國人民的敵人，並堅決地不妥協地和它們進行鬥爭。魯迅這時思想雖然還存留着進化論的影響，他深信後代要超越前代，將來要超越現在，但由於他這種戰鬥的現實主義精神，他認識到要『超越』就必須和阻礙這『超越』的一切惡勢力戰鬥，要動手改革，而不是聽其自然淘汰，適者生存，因此，他的進化論思想就不同於一般的形而上學的進化論思想，而是具有發展觀點的戰鬥的進化論思想。這種戰鬥的進化論思想和戰鬥的現實主義精神，其中包含有唯物論的成分，那當然也是很自然的事，而這些，也就是魯迅前期雜文中的社會主義現實主義的因素。這在前面已經說過了。

這種戰鬥的現實主義精神，在『五四』前夕，魯迅正式開始寫雜文的時候，就已經充分地表現了出來。

一九一八年，魯迅在新青年上寫了很多的『隨感錄』，這些『隨感錄』，據魯迅自己說：『有的是對於扶乩、靜坐、打拳而發的；有的是對於所謂「保存國粹」而發的；有的是對於那時舊官僚的以經驗自豪而發的；有的是對於上海時報的諷刺畫而發的。記得當時的新青年是正在四面受敵之中，我所對付的不過一小部分；其他大事，則本誌具在，無須我多言。』[三]魯迅這段話當然是自謙之詞，但却也可以看出這些『隨感錄』無一不是針對現實而發的，而且是和黑暗現實戰鬥的。由此可證，魯迅的雜文一出馬就是以戰鬥的現實主義姿態出現的。

魯迅的戰鬥的現實主義是清醒的戰鬥的現實主義，這所謂『清醒』，就是說他認識現實的深入和徹底，正由於這認識的深入和徹底，因而他的戰鬥就不同於一般人的戰鬥，每一攻擊，都切中敵人

要害，無堅不摧，無攻不克，並對於新的前途有一定程度的肯定。

這種認識的深入和徹底，首先表現在他對於當時封建主義的攻擊方面。他不止一次地指出封建主義的『國粹』是危害我們生存的，因此『保存我們的確是第一義。只要問他有無保存我們的力量，不管他是否國粹』。〔四〕『我們目下的當務之急，是：一要生存，二要溫飽，三要發展。苟有阻礙這前途者，無論是古是今，是人是鬼，是三墳五典，百宋千元，天球河圖，金人玉佛，祖傳丸散，秘製膏丹，全都踏倒他。』〔五〕他尖銳地諷刺那些封建主義者是『只要從來如此，便是寶貝。即使是無名腫毒，倘若生在中國人身上，也便「紅腫之處，艷若桃花；潰爛之時，美如乳酪。」國粹所在，妙不可言』。〔六〕他痛切地給這些封建主義者下了一個結論——都是『現在的屠殺者』。〔七〕

這種認識的深入和徹底，還表現在他對於當時的右翼資產階級和識分子如陳源之流的攻擊方面。當時這些右翼資產階級知識分子依附了北洋軍閥，反對學生運動，反對共產黨，但他們却披了『五四』化的新衣而出現，因而就能夠迷惑很多的人。當時認識了他們的反動性，並予以無情攻擊的只有魯迅，魯迅嚴正地指出他們是『媚態的貓』，是『比他主人更嚴厲的狗』，是要引導青年『雖死也要如羊，使天下太平，彼此省力』。這種深刻的攻擊和揭露，當時除魯迅外沒有第二人。

這種認識的深入和徹底，還表現在他對於當時的歷史的認識上。辛亥革命以後，魯迅就已經認識到這個革命是不徹底的，是失敗了的。這個認識到後來魯迅分析得特別深入，他說：『我覺得彷彿久沒有所謂中華民國，我覺得革命以前，我是做奴隸；革命以後不多久，就受了奴隸的騙，變成他們的奴隸了。我覺得有許多民國國民而是民國的敵人。……我覺得許多烈士的血都被人們踏滅了，

然而又不是故意的。我覺得什麼都要從新做過。』〔八〕這種認識的深入，以及『什麼都要從新做過』的思想，除了馬克思主義者之外，在當時是沒有別人能够有這樣認識的。

由於魯迅對現實的認識是如此地深入和徹底，所以他的戰鬥是有目的的，那就是爲了要改變現在，他說：『時代環境全部遷流，並且進步，而個人始終如故，這纔謂之「落伍者」。倘若對於時代環境，懷着不滿，要牠更好，待到較好時，又要牠更好，即不當有「落伍者」之稱，因爲世界改革者的動機，大抵就是這對於時代環境的不滿的緣故。』〔九〕改變現在，也就是爲了將來，他認爲黑暗決不能永久存在，對於將來他是充滿信心的。他說：『生命的路是進步的，總是沿着無限的精神三角形的斜面向上走，什麼都阻止他不得……生命不怕死，在死的面前笑着跳着，跨過了滅亡的人們向前進。』〔一〇〕又說：『希望是附麗於存在的，有存在，便有希望，有希望，便是光明，如果歷史家的話不是誑話，則世界上的事物可還沒有因爲黑暗而長存的先例。黑暗只能附麗於漸就滅亡的事物，一滅亡，黑暗也就一同滅亡了，牠不永久。然而將來是永遠要有的，並且總要光明起來；只要不做黑暗的附着物，爲光明而滅亡，則我們一定有悠久的將來，而且一定是光明的將來。』〔一一〕

但是對於『光明的將來』，魯迅當時已經認識到不是坐着可以等待得到的，他不承認人類對於社會環境只是處於被動地位，他認爲人類具有能動的作用，人可以促進社會改善，同時自己也可以隨着時代的進步而進步。因此，他號召人們要和當前的黑暗社會作鬥爭，他說：『什麼是路，就是從沒路的地方踐踏出來的，從只有荊棘的地方開闢出來的。』〔一二〕又說：『能做事的做事，能發聲的發聲。有一分熱，發一分光，就令螢火一般，也可以在黑暗裏發一點光，不必等候炬火。』〔一三〕他更大聲疾

呼：『世上如果還有眞正要活下去的人們，就先該敢說，敢笑，敢哭，敢怒，敢罵，敢打，在這可詛咒的地方擊退了可詛咒的時代！』(二四)因此，他歌頌敢於勇猛地和黑暗社會搏鬥的猛士們：『叛逆的猛士出於人間；他屹立着，洞見一切已改和現有的廢墟和荒墳，記得一切深廣和久遠的痛苦，正視一切重疊淤積的凝血，深知一切已死，方生，將生和未生。他看透了造化的把戲；他將要起來使人類蘇生，或者使人類滅盡，這些造物主的良民們。』(二五)

正由於魯迅的戰鬥只是爲了要改變這黑暗的現實，爲了要促進將來的光明，所以他的戰鬥是絲毫沒有滲雜個人打算在內的。他自己就這樣說過：『此後如竟沒有炬火，我便是唯一的光。倘若有了炬火，出了太陽，我們自然心悅誠服的消失，不但毫無不平，而且還要隨喜贊嘆這炬火或太陽；因爲他照了人類，連我都在內。』(二六)後來瞿秋白分析魯迅這一特點時說：『新文化運動的領袖，大家都不免要想做青年的新的導師；而誠實的願意做一個「革命軍馬前卒」的，却是魯迅。他自己「背着因襲的重擔，肩住了黑暗的閘門，放他們到寬濶光明的地方去」……他自己以爲只不過是「橋梁中的一木一石，並非什麼前途的目標，範本」，「應該和光陰偕逝，逐漸銷亡」（寫在『墳』後面）。然而正因爲如此，他這橋梁才是眞正通達到彼岸的橋梁，他的作品才成了中國新文學的第一座紀念碑；也正因爲如此，他的確成了「青年叛徒的領袖。」』(二七)

## 二　『韌性戰鬥』的策略

魯迅對於中國歷史和社會有着長期的深入的研究和分析，因此，他對於長期盤踞在中國的革命

敵人也就是他自己的敵人就有着深刻的認識，他知道這個敵人是强大的，頑固的，並且是富於統治經驗的，因而中國革命鬥爭就需要一個長期的艱苦的過程，一面要堅決勇敢，一面還要機智靈活，決不是橫衝直撞一下子所能成功的。他根據他這一長期的觀察所得來的認識，結合了自己的實際戰鬥經驗，他製定了適合中國國情而又能制敵死命的戰鬥策略——韌性戰鬥。他說，中國『正無需乎震駭一時的犧牲，不如深沈的韌性的戰鬥』。〔二八〕

這所謂『韌性戰鬥』，便是堅持徹底，持久不斷，不能動搖，不能和敵人講『仁恕』、『道義』。他在論『費厄潑賴』應該緩行〔二九〕一文中，曾用『打落水狗』的比喻，把這道理闡述得十分透徹，他說『狗是能浮水的，一定仍要爬到岸上，倘不注意，牠先就聳身一搖，將水點洒得人們一身一臉，於是夾着尾巴逃走了。但後來性情還是如此。老實人將牠的落水認作受洗，以為必已懺悔，不再出而咬人，實在是大錯而特錯的事。總之，倘是咬人之狗，我覺得都在可打之列，無論牠在岸上或在水中。』因為『狗性總不大會改變的』。因此，他對當時革命者發出這樣的警告：『假使此後光明和黑暗還不能作徹底的戰鬥，老實人誤將縱惡當作寬容，一味姑息下去，則現在似的混沌狀態，是可以無窮無盡的。』當時魯迅又指出，為了進行這種戰鬥的徹底和持久，一定要積蓄自己力量，不能有勇無謀的猛衝猛打，犧牲自己而無損於敵人。他告誡大家不能用許褚式的『赤膊上陣』的辦法，〔三〇〕而要立定脚跟，沈着地作『塹壕戰』，他說：『改革自然常不免於流血，但流血非即等於改革。血的應用，正如金錢一般，吝嗇固然是不行的，浪費也大大的失算。』『這並非吝惜生命，乃是不肯虛擲生命，因為戰士的生命是寶貴的。在戰士不多的地方，這生命就愈寶貴。所謂寶貴者，並非「珍藏於

家」，乃是要以小本錢換得極大的利息，至少，也必須賣買相當。以血的洪流淹死一個敵人，以同胞的屍體填滿一個缺陷，已經是陳腐的話了。從最新的戰術的眼光看起來，這是多麼大的損失。』〔三一〕這一正確策略的發明，完全說明了魯迅一切都是從實際出發，而不是從空想出發，是完全符合革命鬥爭的眞理的，是完全不同於那些盲目的、急躁的小資產階級革命家的。

前期的魯迅就是運用這一戰鬥策略和敵人作了不調和的鬥爭，並且獲得了偉大勝利。

如前所說，在『五四』時期，魯迅就和新青年的戰士們一起，跟封建主義勢力作了英勇的鬥爭，如他自己所說，『因爲從舊營壘中來，情形看得分明，反戈一擊，易制强敵的死命。』〔三二〕『五四』之後，右翼資產階級知識分子投到敵人懷抱，並成了幇凶，這時魯迅曾不斷地揭露了他們的原形。一九二五年，『五卅』慘案發生，帝國主義者公開屠殺中國人民，中國反動勢力則公開替敵人作辯護，魯迅曾義正詞嚴地給這種賣國漢奸的行爲以迎頭痛擊，他說：『我們的市民被上海租界的英國巡捕擊殺了，我們並不還擊，却先來趕緊洗刷犧牲者的罪名。說道我們並非「赤化」，因爲沒有受別國的煽動；說道我們並非「暴徒」，因爲都是空手，沒有兵器的。我不解爲什麼中國人如果眞使中國赤化，眞在中國暴動，就得聽英捕來處死刑？記得新希臘人也曾用兵器對付過國內的土耳其人，却並不被稱爲暴徒；俄國確已赤化多年了，也沒有得到別國開槍的懲罰。而獨有中國人，則市民被殺之後，還要皇皇然辯誣，張着含寃的眼睛，向世界搜求公道。』〔三三〕也就在這一年，魯迅還寫了很多雜文支持北京女子師範大學學生反對當時非法解散該校的教育總長章士釗的鬥爭。一九二六年，

『三一八』慘案後，魯迅又嚴重地抗議北洋軍閥段琪瑞的虐殺行爲，指出段琪瑞『如此殘虐險狠的行爲，不但在禽獸中所未見，便是在人類中也極少有的』。但是『屠殺者決不是勝利者』，『將來的事便要大出於屠殺者的意料之外』。『血債必須用同物償還。拖欠得愈久，就要付出更大的利息』。〔三四〕在這次事件中，魯迅並認識到『眞的猛士，敢於直面慘澹的人生，敢於正視淋漓的鮮血』。他並從這事件中吸取了經驗教訓，指出：『這回死者的遺給後來的功德，是在撕去了許多東西的人相，露出那出於意料之外的陰毒的心，教給繼續戰鬥者以別種方法的戰鬥。』〔三五〕

就是這樣，從一九一八年到一九二七年，魯迅運用他的『韌性戰鬥』的策略，通過他的獨創的投槍匕首式的雜文，頑强地和一切封建勢力和帝國主義勢力進行了鬥爭。這十年來中國文化戰線上每一次戰役，魯迅全都親身參加並領導了過來，每一次戰役，魯迅都進行得如此猛烈、深刻、徹底，都獲得了勝利。這樣偉大光輝的戰績，不僅是魯迅雜文的光榮，也是中國近代思想鬥爭史上的光榮。

## 三　光輝的思想躍進

前期的魯迅思想是不斷地發展的，這發展就是不斷地由進化論躍進到馬克思主義，由革命的小資產階級躍進到無產階級，由革命民主主義者躍進到共產主義者，這躍進到一九二八年終於完成。

在一九一八年的時候，魯迅思想一方面進化論還是基本，他曾說：『我想種族的延長，——便是生命的連續——的確是生物界事業裏的一大部分。何以要延長呢？不消說是想進化了。但進化的途

中總須新陳代謝。所以新的應該歡天喜地的向前走去，這便是壯，舊的也應該歡天喜地的向前走去，這便是死；各各如此走去，便是進化的路。』[三六]但魯迅同時也就認識到『舊的』是決不會自己『歡天喜地的向前走去的』，所以他號召青年要向荊棘叢中去開闢道路。到一九二五年，魯迅就進一步的把『生存、溫飽、發展』聯系起來考察，而主張和舊的反動勢力作韌性戰鬥了。這就是前面所說的他的戰鬥的具有發展觀點的進化論思想。但這思想到一九二七年，魯迅自己對它便發生動搖了。那時他在廣州，親眼看到在表面上同是青年，他們也會相反，依附國民黨反動派的青年便在殺戮革命的青年。這一血的現實政治教訓，使魯迅感到：『倘再發那些四平八穩的「救救孩子」的議論，連我自己聽去，也覺得空空洞洞了。』[三七]所以後來他說：『我一向是相信進化論的，總以為將來必勝於過去，青年必勝於老人，對於青年，我是敬重之不暇，往往給我十刀，我只還他一箭。然而後來我明白我倒是錯了。這並非唯物史觀的理論或革命文藝作品蠱惑我的，我在廣東，就目睹了同是青年，而分成兩大陣營，或則投書告密，或則助官捕人的事實！我的思想因此轟毀，後來便時常用了懷疑的眼光去看青年，不再無條件的敬畏了。』[三八]這時魯迅思想中的進化論已正式『轟毀』，他從事實的經驗和深刻的觀察中，已經深刻地認識了在階級社會中，不管老人和青年，都必然屬於各自的階級，並為自己的階級利益而鬥爭。就在這個時期，他又進一步地研究了馬克思列寧主義，用事實的教訓來鞭策自己，用革命理論來武裝自己，魯迅終於由進化論躍向階級論。

魯迅這一思想上的本質的變化，也同樣表現在他對於文學的認識上，遠在一九〇七年，魯迅在摩羅詩力說中就指出文學應該是戰鬥的，一九一八年，魯迅進一步指出：『美術家固然須有精熟的

技工，但尤須有進步的思想與高尚的人格。』(三九)這意思就是說要寫出進步作品，首先作者須先是一個進步的人，不過這『進步』是指什麼而言，魯迅那時未加說明，不過也很顯然並不是指進步的階級。但魯迅這時通過自己對於勞動人民的熱愛，和直感的體認，他多少是看到了社會階級的對立的，這在前面分析他的前期小說中已經說過，而在這一時期雜文中，他也曾不斷地和所謂『濶人』、『治者』、『壓迫者』、『屠殺者』、『正人君子』們進行了英勇的鬥爭，而在他閱讀俄國文藝作品時，他又『明白了一件大事，是世界上有兩種人：壓迫者和被壓迫者』。(四〇)當然這時魯迅還沒有有意識地認識到階級鬥爭，但這個階級劃分，誠如他自己所說：『從現在看來，這是誰都明白，不足道的，但在那時，却是一個大發現，正不亞於古人的發現了火的可以照暗夜，煮東西。』到一九二七年，魯迅更進一步認識到一個作家必須站在革命的階級立場，與革命共同呼吸，他說：『我以為根本問題是在作者可是一個「革命人」，倘是的，則無論寫的是什麼事件，用的是什麼材料，即都是「革命文學」。從噴泉裏出來的都是水，從血管裏出來的都是血。』(四一)在文學與出汗一文中，他更反駁了『人性是永久不變』的荒謬主張，並已隱約地指出了文學的階級性，他說：『譬如出汗罷，我想，似乎於古有之，於今也有，將來一定暫時也還有，該可以算得較為「永久不變的人性」了。然而「弱不禁風」的小姐出的是香汗，「蠢笨如牛」的工人出的是臭汗。不知道倘要做長留世上的文字，要充長留世上的文學家，是描寫香汗好呢，還是描寫臭汗好？這問題倘不先行解決，則在將來文學史上的位置，委實是「岌岌乎殆哉」。』(四二)

魯迅就是在這樣的思想躍進的過程中，逐漸地由進化論躍向階級論，由個性主義躍向集體主

義，由人道主義躍向社會主義。他的作品也就由徹底的批判的現實主義躍向社會主義現實主義，而他自己也就由一個革命民主主義者躍爲共產主義者了。這就開始了他後期的輝煌燦爛的戰鬥活動。

## 第三節 魯迅後期的雜文

### 一 爲無產階級解放事業而鬥爭

一九二八年以後，魯迅已經明確地接受了馬克思列寧主義思想，已經成爲一個共產主義者。這一時期，即自一九二八年至一九三六年他去世時，他寫下了更多的雜文，計有：三閒集，二心集，南腔北調集，僞自由書，准風月談，花邊文學，且介亭雜文，且介亭雜文二集，且介亭雜文末編等九本雜文集，還有一些單篇散見在集外集和集外集拾遺中。

由於魯迅這時經過一個巨大的思想躍進，他無條件地在中國共產黨領導之下，獻身於共產主義事業，因而他這時期的雜文，就不僅繼承了前期的一切特點，並且戰鬥得更爲堅實而有力，思想的廣濶深遠，也達到了前所未有的高度。他站在無產階級立場，爲共產主義事業不屈不撓的戰鬥，因而他這一時期的作品，自然也就是社會主義現實主義作品。這在中國現代文學史上是一件無比重要的大事，魯迅給中國現代社會主義現實主義文學奠下了最初的一塊基石。

爲共產主義事業而奮鬥，是魯迅這時期的雜文的總目標，一切都是圍繞着這個總目標進行的。

這時他在雜文中公開地表示站在無產階級立場，堅決信仰共產主義。他在二心集序言中，一面極誠懇地解剖自己，一面宣稱他的思想變化，這樣說：『我時時說些自己的事情，怎樣地在「碰壁」，怎樣地在做蝸牛，好像全世界的苦惱，萃於一身，在替大衆受罪似的：也正是中產的知識階級分子的壞脾氣。只是原先是憎惡這熟識的本階級，毫不可惜牠的潰滅，後來又由於事實的教訓，以爲惟新興的無產階級纔有將來，却是的確的。』

魯迅這時站在無產階級立場，運用他的獨創的熟練的武器——雜文，首先和蔣介石匪幫作了無情的鬥爭。他對於蔣匪對革命根據地的『軍事圍剿』一直不斷地進行英勇堅毅的攻擊：他在不負責任的坦克車一文中，對蔣匪以坦克車進攻革命根據地提出了激烈的抗爭；在天上地下一文中，對蔣匪用飛機轟炸革命根據地予以猛烈的攻擊，而在以夷制夷和文章與題目兩文中更深刻地指出蔣匪進攻革命根據地是和帝國主義勾成一氣的，他指出帝國主義是『常常用着「以華制華」的方法的』，他們『只將飛機炸彈賣給華人，叫你自己去炸去』，而蔣匪呢，則是由『安內而不必攘外』，到『不如迎外以安內』，終於是『外就是內，本無可攘』了(四三)。這種猛烈的抗爭和尖銳深刻的分析，在當時文藝界，除魯迅外，實在沒有第二人。

對於蔣匪的『文化圍剿』，魯迅同樣地做了卓絕的鬥爭，當一九三一年二月，左聯會員柔石、胡也頻、白莽、李偉森、馮鏗和其他十八個革命戰士被國民黨政府殺害，魯迅自己也處在十分危險的境地的時候，他不但沒有絲毫畏縮，而且公開地提出悲憤嚴正的抗議，指出蔣匪幫是一羣『滅亡中的黑暗的動物』，這些『統治者也知道走狗文人不能抵擋無產階級革命文學』，便『用最末手段，將

左翼作家逮捕、拘禁、秘密處以死刑』。這裏，魯迅更堅定地指出，蔣匪的屠殺，不但不能阻止革命文學，相反地，『無產階級革命文學却仍然滋長，因爲這是屬於革命的廣大勞苦羣衆的，大衆存在一日，壯大一日，無產階級革命文學也就滋長一日』。〔四四〕同時他又寫了一篇黑暗中國的文藝界的現狀〔四五〕，對國民黨反動政府提出激烈的抗爭，並譯成英文，寄往國外進步刊物上發表。後來他又寫了爲了忘却的紀念這篇名文〔四六〕，抒寫自己對於死去的同志的沈痛的悼念，並深信『將來總會有記起他們，再說他們的時候』。魯迅這種百折不撓的對於革命勝利的堅定的信心，不僅沈重地打擊了當時的反動統治者，並大大地鼓舞了革命文學陣營內部的士氣和鬥志。這以後，魯迅一直不斷地堅持和國民黨的一切『文化圍剿』作鬥爭，直到一九三六年他去世前夕，還寫了一篇寫於深夜裏，〔四七〕攻擊國民黨逮捕屠殺青年，指出當時的國民黨統治區域比但丁神曲中地獄篇所寫的還要慘苦，是『一個現在已極平常的慘苦到誰也看不見的地獄』。

魯迅對於蔣介石及其匪幫的一切反動措施，都曾勇猛地予以攻擊和揭露，這些文字由於當時環境關係，不得不寫得比較隱晦曲折，但絕大部分還是一看就明白的。他曾十分形象地指出當時的那些軍閥們『頻年惡戰，而頭兒們個個終於是好好的，忽而誤會消釋了，忽而杯酒言歡了，忽而共同禦侮了，忽而立誓報國了，忽而……。不消說，忽而自然不免又打起來了』。〔四八〕『九一八』事變後，魯迅對國民黨反動政府的賣國的不抵抗政策，曾經寫了很多的雜文予以攻擊和諷刺，從蔣介石、汪精衞、戴季陶、吳稚暉以至胡適等反動派的大小走狗們，都在魯迅筆下現出可恥的原形；而他們對中國共產黨的造謠誣衊，魯迅則更盡全力予以駁斥和揭露，告訴全國人民，他們的話完全是

含血噴人，無中生有的惡毒謊言。

魯迅爲了保衞無產階級解放事業所進行的這些英勇鬥爭，就是在行動上擁護中國共產黨的具體表現。抗日戰爭前夕，他並在文字上公開宣稱擁護中國共產黨，他說：『中國目前革命的政黨向全國人民所提出的抗日統一戰線的政策，我是看見的，我是擁護的，我無條件地加入這戰線，那理由就因爲我不但是一個作家，而且是一個中國人，這政策在我是認爲非常正確的，我加入這統一戰線，自然，我所使用的仍是一枝筆，所做的事仍是寫文章譯書。』(四九)同時又公開宣稱：『那切切實實，足踏在地上，爲着現在中國人的生存而流血奮鬥者，我得引爲同志，是自以爲光榮的。』(五〇)這裏所說的『奮鬥者』，就是指以毛澤東同志爲首的中國共產黨和工農紅軍。

這一時期魯迅爲了保衞無產階級解放事業所進行的鬥爭，十分廣泛，這裏敍述的只是最重要的方面。而所有這些鬥爭，都達到了異常輝煌完全合乎馬克思列寧主義水準的高峯，足以爲萬世楷模，在中國歷史上將永垂不朽。

## 二 偉大的國際主義精神

魯迅是一個偉大的愛國主義者，同時也是一個偉大的國際主義者，他的愛國主義是和國際主義互相結合起來的。他這時十分透徹地認識到蘇聯是無產階級專政的祖國，是世界無產階級解放和民族解放的模範，只有走蘇聯的道路，中國才能有辦法。他竭誠地擁護蘇聯，並不斷揭穿帝國主義和中國反動派對於蘇聯的造謠和誣衊。魯迅曾明白指出蘇聯是『一個簇新的，眞正空前的社會制度從

地獄裏湧現而出，幾萬萬的羣衆做了支配自己命運的人』。『所設施的正是合於人情，生活也不過像了人樣，並沒有什麽希奇古怪』。帝國主義之所以要進攻蘇聯，就是因爲『工農都像了人樣，於資本家和地主是極不利的，所以一定先要殲滅了這工農大衆的模範。蘇聯愈平常，他們就愈害怕』。〔五一〕『蘇聯愈弄得好，牠們愈要進攻，因爲牠們愈要趨於滅亡』。〔五二〕但是，『我們被帝國主義及其侍從們眞是騙得長久了。十月革命之後，牠們總是說蘇聯怎麽窮下去，怎麽兇惡，怎麽破壞文化。但現在的事實怎樣？小麥和煤油的輸出，不是使世界吃驚了麽？正面之敵的實業黨的首領，不是也只判了十年的監禁麽？列寧格勒、墨斯科的圖書館和博物館，不是都沒有被炸掉麽？文學家如綏拉菲摩維支、法捷耶夫、革拉特珂夫、綏甫林娜、唆羅訶夫等，不是西歐東亞，無不贊美他們的作品麽？關於藝術的事我不大知道，但據烏曼斯基說，一九一九年中，在墨斯科的展覽會就有二十次，列寧格勒兩次，則現在的旺盛，更是可想而知了』。〔五三〕在當時，由於帝國主義和國民黨反動政府對於蘇聯的造謠誣衊，中國人民是不大容易知道蘇聯眞象的，現在魯迅寫出了蘇聯的眞實情況和對於蘇聯的正確認識，並科學地分析了帝國主義之所以要誣衊蘇聯的原故，這對於當時中國人民實在是一盞指路明燈。

當時魯迅根據這一認識和分析，就更進一步向全國人民指出一定要反對帝國主義進攻蘇聯，一定要像保衞自己祖國一樣的保衞蘇聯。帝國主義是蘇聯的敵人，同時也是中國人民的敵人。『他們是在吸中國的膏血，奪中國的土地，殺中國的人民。他們是大騙子，他們說蘇聯壞，要進攻蘇聯，就可見蘇聯是好的了』。〔五四〕而『帝國主義和我們，除了牠的奴才之外，那一樣利害不和我們正相反？

我們的癰疽，是牠們的寶貝，那麼，牠們的敵人，當然是我們的朋友了。牠們自身正在崩潰下去，無法支持，為挽救自己的末運，便憎惡蘇聯的向上。謠諑，詛咒，怨恨，無所不至，沒有效，終於只得準備動手去打了，一定要滅掉牠才睡得着。但我們幹什麼呢？我們還會再被騙麼』？『帝國主義的奴才們要去打，自己（！）跟着牠的主人去打去就是。我們人民和牠們是利害完全相反的。我們反對進攻蘇聯。我們倒要打倒進攻蘇聯的惡鬼，無論牠說着怎樣甜膩的話頭，裝着怎樣公正的面孔』。(五)正因為我們中國人民和帝國主義利害完全相反，和蘇聯利害完全一致，所以必須反對進攻蘇聯，必須和蘇聯聯合一致共同奮鬥，魯迅着重指出說：『這才也是我們自己的生路。』

熱愛祖國，熱愛勞動人民，熱愛科學和眞理，徹底地反對封建主義，反對帝國主義，獻身無產階級解放鬥爭事業的魯迅，他就必然要熱愛並竭誠擁護領導中國革命的中國共產黨，熱愛並竭誠擁護全世界無產階級解放和民族解放的模範國家蘇聯，這是十分自然而且完全合乎邏輯的必然發展的。

## 三　對於文藝思想的指導和鬥爭

魯迅這一時期的雜文，對於中國革命文學的思想建設作了極其輝煌特殊的貢獻，他不斷以無產階級思想來教育當時作家和青年，並熱誠地指導他們從事革命文學的創作。當時有許多作家和青年就在魯迅這樣熱心教育和指導之下，寫出很多的對於革命有益的作品。

他當時曾一再着重地向當時作家和青年指出了小資產階級思想對於革命文學的危害性，以及參

加實際革命鬥爭深入實際生活對於一個革命作家的重要性。關於他這些精到的意見，在他的對於左翼作家聯盟的意見、上海文藝界之一瞥等著名論文中曾有極透闢的闡述，這在本書第二章中已經介紹，這裏便不重述了。

但魯迅除了上述的這些原則性指示之外，他還談到更多的更細緻的問題。

這首先是他對文藝的普及和提高的問題的寶貴的意見。魯迅在那時是很重視普及作品的，他說：『應該多有大衆設想的作家，竭力來作淺顯易解的作品，使大衆能懂、愛看，以擠掉一些陳腐的勞什子。』(五六)同時，魯迅又指出普及作品剛出現的時候，是不能對它作不適當的過高的要求的，因爲這樣便是抹煞，『會將他釘死』的(五七)，他自己並曾動手寫了一些普及作品，如好東西歌等就是。魯迅一面提倡普及，但一面也反對『迎合大衆』的偏向，他說：『希圖大衆語文在大衆中推行得快，主張什麼都要配合大衆的胃口，甚至說要「迎合大衆」，故意多罵幾句，以博大衆的歡心。這當然自有他的苦心孤詣，但這樣下去，可要成爲大衆的新幫閑的。』『是絕對要不得的』。魯迅又認爲大衆並不像有些讀書人所想像的那樣愚蠢，『他們是要智識，要新的智識，要學習，能攝取的。當然，如果滿口新語法，新名詞，他們是什麼也不懂；但逐漸的檢必要的灌輸進去，他們却會接受，那消化的力量，也許還賽過成見更多的讀書人』。(五八)在這段話裏，魯迅已經指出了普及和提高之間的聯系，兩者並不是各自孤立的，前者可以逐漸向後者過渡，所以魯迅在另一篇文章中就指出：『左翼雖然誠如蘇汶先生所說，不至於蠢到不知道「連環圖畫是產生不出托爾斯泰，產生不出佛羅培爾來」，但却以爲可以產出密開朗該羅、達文希那樣偉大的畫手。而且我相信，從唱本說書裏是可以產

生託爾斯泰、佛羅培爾的。』〔五九〕當然，魯迅在那時還不可能像毛澤東同志在在延安文藝座談會上的講話中那樣把普及和提高的關係作下最概括最科學的規定，但魯迅這種思想認識的深度是完全接近毛澤東思想的。

其次，魯迅在這一時期曾經不斷地把自己關於創作方法的寶貴經驗介紹給青年作家，使當時以至現在文藝工作者得到很多啓示，獲得極大裨益。魯迅談到他自己創作經驗的時候，首先他指出創作一定要『爲人生』的，而且是爲着改變人生的，他說：『自然，做起小說來，總不免自己有些主見的。例如，說到「爲什麼」做小說罷，我仍抱着十多年前的「啓蒙主義」，以爲必須是「爲人生」，而且要改良這人生。我深惡先前的稱小說爲「閒書」，而且將「爲藝術而藝術」，看作不過是「消閒」的新式的別號。所以我的取材，多採自病態社會的不幸的人們中，意思是在揭出病苦，引起療救的注意。所以我力避行文的嘮叨，只要覺得夠將意思傳給別人了，就寧可什麼陪襯拖帶也沒有。』〔六〇〕關於創作上一些具體問題，他曾在答北斗雜誌社問中極其扼要地將他自己所經驗的概括成八點：『一、留心各樣的事情，多看看，不看到一點就寫。二、寫不出的時候不硬寫。三、模特兒不用一個一定的人，看得多了，湊合起來的。四、寫完後，至少看兩遍，竭力將可有可無的字、句、段刪去，毫不可惜。寧可將可作小說的材料縮成Sketch，決不將Sketch材料拉成小說。五、看外國的短篇小說，幾乎全是東歐及北歐作品，也看日本作品。六、不生造除自己之外，誰也不懂的形容詞之類。七、不相信「小說作法」之類的話。八、不相信中國的所謂的「批評家」之類的話，而看看可靠的外國批評家的評論。』〔六一〕魯迅這些寶貴的創作經驗，在另外一些文章裏又作了更詳細的說明。

例如，他指出作家深入生活的重要性說：『作家寫出創作來，對於其中的事情，雖然不必親歷過，最好是經歷過。詰難者問：那麼，寫殺人最好是自己殺過人，寫妓女還得去賣淫麼？答曰：不然。我所謂經歷，是所遇，所見，所聞。並不一定是所作，但所作自然也可以包含在裏面。天才們無論怎樣說大話，歸根結蒂，還是不能憑空創造。』〔六二〕他談到創造典型的時候，根據他自己的經驗是：『所寫的事迹，大抵有一點見過或聽到過的緣由，但決不全用這事實，只是採取一端，加以改造，或生發開去，到足以幾乎完全發表我的意思爲止。人物的模特兒也一樣，沒有專用過一個人，往往嘴在浙江，臉在北京，衣服在山西，是一個拼湊起來的脚色。』『忘記是誰說的了，總之是，要極省儉的畫出一個人的特點，最好是畫他的眼睛。我以爲這話是極對的，倘若畫了全副的頭髮，即使細得逼眞，也毫無意思。我常在學學這一種方法，可惜學不好。』〔六三〕這意思便是說，典型是最充分、最集中、最尖銳地表現一定社會力量的本質的事物，而不是某種統計的平均數。所有魯迅關於自己創作經驗的介紹，都大大地教育了當時的作家和青年，而在今天也仍然具有指導性的意義。

第三，是魯迅對於文藝批評的意見。在這方面，魯迅首先批評了當時流行的那些無原則的庸俗批評和宗派主義的批評，因爲這種惡劣的批評對於進步文藝只有絞殺作用，而沒有絲毫積極作用，所以魯迅就有『不相信中國的所謂「批評家」之類的話』的說法。但魯迅是一貫提倡正確的文藝批評的，他曾經說過：『所希望於批評家的，實在有三點：一、指出壞的；二、獎勵好的；三、倘沒有，則較好的也可以。』『倘連較好的也沒有，則指出壞的譯本之後，並且指明其中的那些地方還可以於讀者有益處。』〔六四〕魯迅這裏所希望的『批評』，雖然是指對於翻譯作品的批評而言，但這一實

事求是的批評原則，仍是可以適用於創作的批評的。在這一時期，魯迅自己就寫下了很多的文藝批評文字，對於當時文藝創作水準的提高，起了很大的作用。

最後，是魯迅對於中國古代文學遺產的認識。魯迅對於中國古代文學遺產從來就是尊重的；但他這尊重却不是盲目的崇拜，而是尊重自己的歷史，尊重歷史的辯證法的發展，魯迅認為現時的新文化是從古代的舊文化發展而來的，他說：『因為新的階級及其文化，並非突然從天而降，大抵是發達於對於舊支配者及其文化的反抗中，亦即發達於和舊者的對立中，所以新文化仍然有所承傳，於舊文化也仍然有所擇取。』（六五）魯迅這段話非常辯證地說明了新舊文化的關係。他這裏所說的對於舊文化的『擇取』，就指的是要擇取其中的精華部分，即帶有人民性和革命性的部分，而拋棄那些封建性和落後性的部分。他在論『舊形式的採用』一文中，用學習中國古代繪畫的例子，極其生動具體地分析了這個道理。他說：『翻開中國藝術史來，採取什麼呢？我想，唐以前的真迹，我們無從目覩了，但還能知道大抵以故事為題材，這是可以取法的；在唐，可取佛畫的燦爛，線畫的空實和明快，宋的院畫，萎靡柔媚之處當捨，周密不苟之處是可取的，米點山水，則毫無用處。後來的寫意畫（文人畫）有無用處，我此刻不敢確說，恐怕也許還有可用之點的罷。這些採取，並非片斷的古董的雜陳，必須溶化於新作品中，那是不必贅說的事，恰如喫用牛羊，棄去蹄毛，留其精粹，以滋養及發達新的生體，決不因此就會「類乎」牛羊的。』（六六）這段分析是如此的具體明晰，簡直是可以把它作為學習中國古代文學遺產的指針來遵行的。用同樣方法，魯迅對於中國古代作家和作品也作了很多的具體分析，他把這些作家和作品放在他們自己的歷史時代中，作全面的考察。並特別注意

提倡他們的帶有人民性和革命性的部分，而痛斥那些別有用心的或糊塗的『選家』和『文學史家』們，棄古人之精華，而取古人之糟粕，抹殺了古人的眞相。他說：『倘要論文，最好是顧及全篇，並且顧及作者的全人，以及他所處的社會狀態，這才較爲確鑿。要不然，是很容易近乎說夢的。』他曾以陶潛爲例來說明這種研究方法：『被論客讚賞着「采菊東籬下，悠然見南山」的陶潛先生，在後人的心目中，實在飄逸得太久了。……除論客所佩服的「悠然見南山」之外，也還有「精衛銜微木，將以塡滄海，形夭舞干戚，猛志固長在」之類的「金剛怒目」式，在證明着他並非整天整夜的飄飄然。這「猛志固長在」和「悠然見南山」的是一個人，倘有取捨，即非全人，再加抑揚，更離眞實。……這也是關於取用文學遺產的問題，潦倒而至於昏憒的人，凡是好的，他總歸得不到。』[六七]

再如，他對唐朝的羅隱、皮日休、陸龜蒙以至明人小品，也都指出他們的帶有各種不同程度的人民性或革命性的地方。他說：『唐末詩風衰落，而小品放了光輝。但羅隱的讒書，幾乎全部是抗爭和憤激之談，皮日休和陸龜蒙自以爲隱士，別人也稱之爲隱士，而看他們在皮子文藪和笠澤叢書中的小品文，並沒有忘記天下，正是一塌糊塗的泥塘裏的光彩和鋒鋩。明末的小品雖然比較的頹放，却並非全是吟風弄月，其中有不平，有諷刺，有攻擊，有破壞。』[六八]同時，魯迅對中國古代小說和民間藝術也都有同樣的科學分析，關於中國古代小說的分析，備見於他的中國小說史略一書中。關於民間藝術，他在朝花夕拾裏介紹過紹與『目蓮戲』裏的『無常』，後來又介紹過也是『目蓮戲』中的『一個帶復讎性的，比別的一切鬼魂更美，更強的鬼魂』——『女吊』。[六九]又說：『中國舊戲上沒有背景，新年賣給孩子看的花紙上，只有主要的幾個人（但現在的花紙却多有背景了），我深信對於我的

目的，這方法是適宜的，所以我不去描寫風月，對話也決不說到一大篇。』[50]魯迅這種銳敏犀利的歷史眼光和鞭擗入裏的精湛的見解，不是精通馬克思列寧主義歷史唯物論，是不可能達到這樣高度的。

自從『五四』以來，中國現代文學運動中曾產生一個偏向，即對於自己民族的文學遺產採取了錯誤的完全否定的態度，這現象曾在一個很長時期內不曾得到克服，給後來的文學發展帶來了有害的影響。這時魯迅不僅不是這樣態度，並對中國古代文學的歷史價值及其值得後人學習的地方，做了輝煌的典範的分析，這在今天是更其具有現實指導性的意義的。

這一時期，魯迅又曾以大部分精力和一切反動的文學傾向如：買辦資產階級文學的『新月派』、法西斯『民族主義文學』、反動的小資產階級的『文藝自由論』、以及幫閒文學『論語派』等作了英勇的鬥爭，並獲得了勝利。這些在本書第二章中已經敘述過，這裏便不再重複了。

總起來看，這一時期，魯迅雜文中所表現的思想，其博大精深的程度，往往和毛澤東同志思想相接近，在一些基本觀點和許多具體問題的見解上，也和毛澤東同志思想有一致的地方。如前面所敘述的那些：在小資產階級知識分子分析的問題上，在中國歷史、文化、社會的認識分析的問題上，在一些和敵人作戰的戰略戰術的問題上，總之，在關於馬克思列寧主義中國化的問題上，都可以看得出來的。毛澤東思想是馬克思列寧主義的普遍眞理和中國革命的具體實踐相結合，因而領導了中國人民革命的勝利，魯迅思想則是馬克思列寧主義與中國文化革命的實際的結合。因而對中國文化革命作了巨大的貢獻。在對於整個中國革命的偉大貢獻上，魯迅當然不能和毛澤東同志相比擬，但

是在其思想的某種程度的一致性上，魯迅的思想却是充滿了毛澤東思想的光輝，因而魯迅在中國文化戰線上的勝利，也就是毛澤東思想的勝利。這是魯迅的光榮，也是中國現代文學史的光榮。

---

〔一〕華蓋集：忽然想到之六。
〔二〕二心集：對於左翼作家聯盟的意見。
〔三〕南腔北調集：我們不再受騙了。
〔四〕魯迅雜感選集序言。
〔五〕僞自由書前記。
〔六〕兩地書，十二。
〔七〕華蓋集續編：我還不能帶住。
〔八〕南腔北調集：小品文的危機。
〔九〕同〔四〕。
〔一〇〕僞自由書：從諷刺到幽默。
〔一一〕且介亭雜文二集後記。
〔一二〕毛澤東選集第三卷：在延安文藝座談會上的講話。
〔一三〕熱風題記。
〔一四〕同上：隨感錄三十五。
〔一五〕華蓋集：忽然想到之六。
〔一六〕熱風：隨感錄三十九。
〔一七〕同上：隨感錄五十七。

（一八）華蓋集：忽然想到之三。

（一九）兩地書，六。

（二〇）熱風：隨感錄六十六。

（二一）華蓋集續編：記談話。

（二二）熱風：生命的路。

（二三）同上：隨感錄四十一。

（二四）華蓋集：忽然想到之五。

（二五）野草：淡淡的血痕中。

（二六）同（二三）。

（二七）同（四）。

（二八）墳：娜拉走後怎樣。

（二九）見墳。

（三〇）華蓋集續編：空談。

（三一）同上。

（三二）墳：寫在墳後面。

（三三）華蓋集：忽然想到之十。

（三四）華蓋集續編：無花的薔薇之二。

（三五）同（三〇）。

（三六）熱風：隨感錄四十九。

（三七）而已集：答有恒先生。

（三八）三閒集序言。

（三九）熱風：隨感錄四十三。
（四〇）南腔北調集：祝中俄文字之交。
（四一）而已集：革命與文學。
（四二）而已集：文學和出汗。
（四三）均見僞自由書。
（四四）二心集：中國無產文學和前驅者的血。
（四五）見二心集。
（四六）同上。
（四七）見且介亭雜文末編。
（四八）僞自由書：觀鬥。
（四九）且介亭雜文末編：答徐懋庸並關於抗日統一戰線問題。
（五〇）同上：答托洛斯基派的信。
（五一）南腔北調集：林克多蘇聯聞見錄序。
（五二）同上：我們不再受騙了。
（五三）同（五二）。
（五四）同（五二）。
（五五）同（五二）。
（五六）集外集拾遺：文藝的大衆化。
（五七）且介亭雜文：答戲週刊編者信。
（五八）同上：門外文談。
（五九）南腔北調集：論『第三種人』。

〔六〇〕同上：我怎麼做起小說來。

〔六一〕見二心集。

〔六二〕且介亭雜文二集：葉紫作豐收序。

〔六三〕同〔六〇〕。

〔六四〕准風月談：關於翻譯（下）。

〔六五〕集外集拾遺：浮士德與城後記。

〔六六〕見且介亭雜文。

〔六七〕且介亭雜文二集：題未定草六。

〔六八〕南腔北調集：小品文的危機。

〔六九〕見且介亭雜文末編附集。

〔七〇〕同〔六〇〕。

# 第七章　郭沫若和『五四』前後的作家

## 第一節　郭沫若的文學創作

### 一　衝決網羅反抗黑暗的愛國主義思想

郭沫若出身於四川樂山的一個地主家庭中，幼年時期受了當時富國强兵思想的影響，成爲一個愛國主義者。一九一四年赴日本學醫，同時從事文學創作，與成仿吾等創立創造社。一九二四年以後接受了馬克思主義思想，倡導革命文學，並參加了第一次國內革命戰爭。革命失敗後，逃亡日本，研究中國古代歷史，著有很大成績。抗戰爆發，由日本回國，參加抗戰，一面仍繼續研究歷史，並創作歷史劇。一九四九年當選爲中華全國文學藝術工作者聯合會主席。

過去都認爲郭沫若是一個浪漫主義作家，這種看法是不全面的，郭沫若作品中是有着濃厚的浪漫主義色彩，但他生長在中國的半殖民地半封建的社會中，他的浪漫主義就和西歐資本主義文藝中的那種消極的浪漫主義有所不同，他的作品充滿了狂熱的反帝反封建的愛國主義精神，這是一般的

的，因而他的作品雖然有着濃厚的浪漫主義色彩，但基本精神還是現實主義的。這在他初期創作中已經表現得很明顯。一九二四年以後，他更明確地接受了馬克思主義思想，主張社會主義現實主義。在抗日戰爭期間，他的作品就有着更多的現實主義精神，不過也仍然保有積極的浪漫主義優點。

郭沫若的初期思想，據他自己在一九二五年時說：『我從前是尊重個性，景仰自由的人。』(一)這裏所謂『個性』和『自由』當然是屬於資產階級範疇的。這種『個性』和『自由』在當時半殖民地半封建的中國社會中是不可能實現的，所以他這理想一碰到現實社會，便立刻撞得粉碎。粉碎之後，在郭沫若思想中一方面對撞碎的『理想』當然還有所留戀，另一方面對撞碎他這『理想』的現實社會也就產生了狂烈的反抗情緒。這兩種思想都同時表現在他的初期的作品裏面。

前一種思想在他的一些散文和小說中表現得最為明顯。他初期的小說題材一部分是採用古人古事或異域的事情，來抒寫自己的情感，充滿了懷古的幽思，異鄉的情調，如塔，鵷雛，函谷關等。另一部分則是採用自己身邊的事情，抒情色彩更為强烈，充滿牧歌的風味，幻美的追尋，如行路難，落葉，萬引，葉羅提之墓等。但兩者也都含有對封建社會的憤激和反抗情緒。他初期的散文也充滿了這一類的情調，他自己在小品六章的序引中說：『我在日本時生活雖是赤貧，但時有牧歌的情緒襲來，慰我孤寂的心地。我這幾章小品便是隨時隨處把這樣的情緒紀錄下來的東西。』

後一種思想表現在他的詩歌中最為突出。這些詩中充滿了愛國的熱情，狂飇的氣燄，感情奔放，精神旺盛，有着昂頭天外一往直前的氣概。他狂暴地詛咒黑暗社會，猛烈地反抗傳統思想。他

在鳳凰涅槃一詩中會這樣呼號：

生在這樣個陰穢的世界當中，
便是把金鋼石的寶刀也會生鏽。
宇宙呀，宇宙，
我要努力把你詛咒：
你膿血污穢着的屠場呀！
你悲哀充塞着的囚牢呀！
你羣鬼叫號着的墳墓呀！
你羣魔跳梁着的地獄呀！
你到底爲什麼存在？（三）

作者在詩篇中一方面猛烈地反抗黑暗，一方面也熱烈希望有一個新世界新社會出現。例如鳳凰涅槃中的『鳳凰更生』一段，便充分表現作者對『新』的熱誠的嚮往。他這樣歌唱：

我們生動，我們自由，
我們雄渾，我們悠久。
一切的一，悠久。
一的一切，悠久。
悠久便是你，悠久便是我。
悠久便是他，悠久便是火。

火便是你。
火便是我。
火便是他。
火便是火。
翺翔！翺翔！
歡唱！歡唱！

但是，也很顯然，無論是作者的反抗或是希望，都有些朦朧模糊，反抗既沒有看出黑暗的根源，希望也沒有認淸應走的道路，誠如作者自己後來所說：『只是朦朧地反對舊社會，想建立一個新社會。那新社會是怎樣的，該怎樣來建立，都很朦朧。』(三)

作者初期的詩大部分都收入女神集中，這些詩都充滿了上述的思想內容。和這內容相適應，在形式方面便是筆致豪放，氣勢流轉，有如駿馬下坡，山洪暴發，不可遏止。音節也雄渾響亮，有狂風驟雨之勢，足以震眩讀者。但也正因爲這樣，有時就不免失之單調，抽象，少含蓄，不深入。

這一思想內容也同樣地表現在他的初期戲劇裏面。例如三個叛逆的女性，就是用歷史上三個著名的女性——王昭君、卓文君、聶嫈，借以反抗因襲的腐朽的封建制度，對舊社會舊道德予以無情地猛烈地攻擊。其他如湘累，棠棣之花，孤竹君之二子等，也無不充滿了反抗的精神。

作者的初期的創作，無論是詩歌，小說，戲劇，散文，在題材方面都有另一個特點，就是愛寫歷史的東西和愛寫自己。這原因據作者自己說是『由於耳朵有毛病的關係，於聽取客觀的聲音不大

方便，便愛馳騁空想而局限在自己的生活裏面』。(三)不過這並不是主要的原因，主要的恐怕還是由於作者的衝決一切的熱情，更適宜於這種題材，而客觀地冷靜地分析現實就非其所長的原故。同時，這種『馳騁空想局限在自己的生活裏面』的思想和題材是更適宜於用詩歌形式來表現，所以作者在詩歌方面較之其他文學部門的創作成就更大。他的小說和戲劇也都具有濃厚的詩的氣息，抒情成分太多，結構布局，文字組織往往爲他的火樣的熱情所摧毀，而成爲一種詩式的或散文式的小說戲劇。

但是作者的思想是在不斷地進展的，客觀的革命情勢的發展，特別是轟轟烈烈的『二七』大罷工，以及作者個人生活上的折磨，使得他不得不正視現實，趨向革命。如他自己在塔的序中所說：『無情的生活一天一天地把我逼到十字街頭，像這樣幻美的追尋，異鄉的情趣，懷古的幽思，怕沒有再來顧我的機會了。啊，青春喲！我過往的浪漫時期喲！我在這兒和你告別了，以後是炎炎夏日的當頭。』所以他在女神集中所表現的那種摧毀一切，衝決一切的反抗精神，在一九二三年左右，便有了進一步的發展，目標比較明確了，也多少有了階級鬥爭的意識，這就是前茅詩集中所收的那些，如——

馬道上，面的不是水門汀，
面的是勞苦人的血汗與生命！
血慘慘的生命呀，血慘慘的生命
在富兒們的汽車輪下……滾，滾，滾……

兄弟們喲，我相信就在這靜安寺路的馬道中央，

終會有劇烈的火山爆噴！(五)

此外像在前進曲等篇中也都有類似的激越的調子。郭沫若的初期創作，特別是詩歌，是代表了『五四』後『五卅』前這一時期的革命的小資產階級（主要的是其中青年知識分子）那種痛恨黑暗追求革命而又摸索不得因而狂暴衝決的思想情緒。所以得到當時廣大青年的愛好，起了很大的影響。

## 二 革命的詩歌

一九二四年左右，郭沫若思想有了很大的轉變，據他自己後來說：『我在一九二四年的春夏之交，便下了兩個月的苦工夫，通過日本河上肇博士的著作社會組織與社會革命來研究馬克思主義。這書我把它翻譯了。它對於我有很大的幫助，使我的思想變了質，而且定型化了。我自此以後便成爲了一個馬克思主義者。』(六)一九二五年他又會這樣說：『在最近一兩年之內，與水平線下的悲慘社會略略有所接觸，覺得在大多數人完全不自主的失掉了自由，失掉了個性的時代，有少數人要來主張個性，主張自由，總不免有幾分僭妄……要發展個性，大家應得同樣的發展個性，要生活自由，大家應得同樣的生活自由。但在大衆未得發展其個性未得生活於自由之時，少數先覺者毋寧犧牲自己的個性，犧牲自己的自由，以爲大衆人請命，以爭回大衆人的個性與自由。』(七)

這以後，作者便參加第一次國內革命戰爭，戰爭失敗後，又回到上海倡導革命文學，這時他寫

下了許多革命詩歌，後來結成爲恢復詩集。

在恢復一集中，作者的思想意識較之以前大大地向前跨進了一步，他在詩的宣言中宣告了他以後寫詩的態度，並且批判了自己過去的『輭弱』——

你看，我是這樣的眞率，
我是一點也沒什麼修飾。
我愛的是那些工人和農人，
他們赤着脚，裸着身體。

我也赤着脚，裸着身體
我仇視那富有的階級：
他們美，他們愛美，
他們一身：綾羅，香水，寶石。

我是詩，這便是我的宣言，
我的階級是屬於無產；
不過我覺得還輭弱了一點，
我應該還要經過爆裂一番。

這怕是我才恢復不久，
我的氣魄總沒有以前雄厚。
我希望我總有一天，
我要如暴風雨一樣怒吼。

這時，詩人想起了中國歷史上第一次農民起義的領袖陳涉、吳廣，他在我想起了陳涉吳廣一詩中歌唱了中國工人農民的力量，指出帝國主義以及其在中國豢養的許多走狗——封建軍閥、買辦、官僚、地主是中國革命的最大敵人，他憤怒地喊出——

農民生活爲甚麼慘到這般模樣？
朋友喲，這是我們中國出了無數的始皇！
還有那外來的帝國主義者的壓迫，
比秦時的匈奴還要有五百萬倍的囂張！

他們的砲艦政策在我們的頭上跳梁，
他們的經濟侵略吸盡了我們的血漿。
他們豢養的走狗：軍閥、買辦、地主、官僚，
這便是我們中國的無數新出的始皇。

可我們的農民在三萬二千萬人以上，

困獸猶鬥，我不相信我們便全無主張。
我不相信我們便永遠地不能起來，
我們之中便永遠地產生不出陳涉吳廣！

更何況我們還有五百萬的產業工人，
他們會給我們以戰鬥的方法，利砲，飛槍。
在工人領導之下的農民暴動喲，朋友，
這是我們的救星，改造全世界的力量！

詩人不但認識革命的主要力量是工農，而且經過了一九二七年大資產階級出賣革命的血的教訓，他也認清了敵友，在黃河與揚子江對話中他這樣指出：

他們應該與全世界的弱小民族和親，
他們應該與全世界的無產階級聯盟，
但這聯盟的主體，和親的主體，絕對不能屬諸新舊軍閥，
更不能誇稱着甚麼『全民』！

對於當時蔣介石匪幫屠殺共產黨員和革命愛國人士的暴行，作者燃燒着憤怒的火燄，在如火如荼的恐怖詩裏他以革命的英雄氣概，這樣高呼：『我們並不覺得恐怖，』『你們殺了一個要增加百個。』

作者這一時期的詩歌雖然仍是一貫流露着以前的帶有浪漫主義色彩的奔放的熱情，但這熱情却

是對於無產階級革命的歌頌。內容雖然令人感到單純浮泛一些，但却也反映出波濤洶湧革命時代的精神，和革命者勇往直前的大無畏的氣概，是具有一定的歷史意義的。

這以後，作者逃亡到日本，從事中國古史研究，創作便不多見，一直到抗日戰爭時期，作者才又恢復了他的創作生活。

## 第二節　『五四』後期的小說作家

### 一　葉紹鈞的小說

葉紹鈞（聖陶）是文學研究會作家裏面成績最大的一個。文學研究會作家們寫作的基本態度是認爲『文學應該反映社會的傾向，表現並且討論一些有關人生的一般問題』。〔八〕葉紹鈞寫作態度也正是如此。

葉紹鈞在一九二六年以前，曾寫有短篇小說集隔膜、火災、線下、城中等，一九二六年以後寫有長篇倪煥之和其他一些短篇。此外還寫了一些童話和散文。

關於葉紹鈞的初期創作，茅盾曾這樣批評過：『冷靜地諦視人生，客觀的地，寫實的地，描寫着灰色的卑瑣人生的，是葉紹鈞。他的初期的作品（小說集隔膜）大都有點問題小說的傾向，例如一個朋友、苦菜和隔膜。可是當他的技巧更加圓熟了時，他那客觀的寫實的色彩便更加濃厚。短篇集線

下和城中（一九二三到二六年上半年的作品）是這一方面的代表。要是有人問道：第一個「十年」中反映着小市民知識分子的灰色生活的，是那一位作家的作品呢？我的回答是葉紹鈞。』（九）這一段批評是很恰當的，作者曾做過多年的教師，又從事過很長時期的書店編輯工作，經常接觸這些小市民層的知識分子，對於這羣人的灰色生活了解得很深入，所以人物寫得比較成功，特別是小城鎮裏的一些醉生夢死的灰色人物。

冷靜，客觀，寫實，確是葉紹鈞小說的特點，例如他的潘先生在難中一篇小說，寫一個鄉村教師在軍閥混戰中張皇失措的逃難情況，以及其苟安僥倖的心情，刻畫小市民卑瑣生活極為細緻。但只是側重於生活現象的描繪，對這種卑瑣思想却批判得不夠。又如稻草人也是如此，稻草人看見蟲吃禾苗，牠只是乾着急沒有辦法，看見投水的女人，也是乾着急沒有辦法，牠的辦法只是把手中的破扇拍打幾下，結果是牠自己倒在田旁了。作者很客觀地寫出了稻草人，但對稻草人這種『沒有辦法』却不能深入批判，因而就顯得比較客觀冷淡，熱情不高。

當然，這也並不是說作者對現實就完全沒有憤懣，作者仍是不滿於現實的，特別是對教育方面，他更感到當時教育的黑暗。他指出那時的教育對於兒童不僅無益，而且有害。指出那時從事教育的人都是以換飯吃為目的。他認為在那時經濟制度下的教育是沒有希望改善的。不過在怎樣的經濟制度下的教育才能改善呢？作者那時却不知道，所以仍然『沒有辦法』。

不了解應當在怎樣的經濟制度下才能改善教育，所以作者當然也就不了解人與人之間的眞正關係——階級關係。因此，作者對人生的看法也就不能從這個理解出發；同時由於作者的客觀態度，

又使得他不能勇猛地衝毀現實，於是他只好把『美』（自然）和『愛』（心和心相印的了解）當作是人生的最大意義，而且是灰色的人生轉化爲光明的必要條件，『美』和『愛』是他對於生活的理想。很顯然，這理想和現實社會一接觸，自然是要碰壁的，光明的前途終於看不到，所以作者有時就不免有些悲觀失望起來。因此，他在綠衣中便寫出了如下的話：『我覺得我和世界隔絕了，那種心的孤寂，失望，悵惘，幾乎使我不信我和世界是眞實的……我好像飄流在無人的孤島上。』

不過作者這種心情並沒有繼續多久，五卅運動以後，作者便有了進一步的發展，對現實有了深刻的批判，標誌着這一發展的是他的第一個長篇小說倪煥之的出現。

倪煥之據作者自記，動手寫作時是在一九二八年一月，先在教育雜誌上連載，一九三〇年出版。這部小說是描寫一個小資產階級知識分子怎樣受了『五四』影響，又怎樣經過了『五卅』而到第一次國內革命戰爭的一串人生變化思想變化的過程。

倪煥之的出現，是當時文藝界的一個很大的收穫。首先，把一篇小說的時代安放在近十年的歷史過程中的，這是第一部。其次有意地表現一個小資產階級知識分子，怎樣受了時代的潮流激盪，從埋頭教育到羣衆運動，從自由主義到集團主義，這也不能不說是第一部。

書中主人公倪煥之可以說是當時一部分小資產階級知識分子的典型。時代推動他前進，使他有了新的覺悟。但小資產階級知識分子的輭弱動搖的根性，又使得他不能堅强地追隨時代，推動時代。他對於那時在中國共產黨領導之下的革命的發展，以及如何讓它發展得更迅速，他都沒有明確地認識，所以他在革命局面極緊張的時期，會有時過慮地感到一些幻滅，而在革命局面突變以後，反動

派大肆屠殺革命者的時候，他就回復到十幾年前獨自上酒店痛飲的現象了。他根本沒有看到革命的主要動力——工農大衆，當然他更沒有看見中國革命的長期性，曲折性，和複雜性。革命一時遭受了挫折，他就彷徨無主，所以他在臨終的昏迷狀態中所看見的是工人終於『被壓在亂石底下，像一堆燒殘枯炭』，而把革命希望寄託在他的太太和兒子身上，他至死都沒有看見革命的主要力量——羣衆的力量。

這確是當時一部分小資產階級的典型，第一次國內革命戰爭失敗後，像這樣人物是不少的。作者如實地生動有力地刻劃了這一具有歷史性的典型人物，從這一意義來看，這部作品在中國現代文學史上是有着一定的價值的，茅盾稱之爲『扛鼎』之作，並非過譽。

但這只是一部分小資產階級的典型，但在當時還有一部分小資產階級勇往直前地走進了無產階級陣營中，革命遭受挫折後，隨着革命主力轉入農村，轉入地下，不屈不撓地堅持革命工作，這種人也不在少數。但是可惜得很，倪煥之中沒有這樣的人物。

這說明了什麼呢？

這就說明了當時作者對中國無產階級領導的革命認識還不够深入，只是看到了革命遭受挫折的暫時現象，而沒有看到革命在工農大衆中的深厚力量。作者在本書中對革命者王樂山的描寫，便可以證明這點。王樂山是比倪煥之更了解革命意義的，但作者却沒有表現出他做了怎樣推進革命的工作，讀者只能隱約推求他的活動，而不能得到正面的更深切的印象。另外，二十二章中的倪煥之，似乎已經加入了一個政治集團，但以後倪煥之的行動都不曾明顯地反映出集團的背景，仍是個人活

動。而倪煥之參加革命後就寫得有些概念平面，沒有凸出。這些怕都是由於作者對當時中國共產黨怎樣領導革命知道得不大清楚的緣故。

不過這一些却也無損於這部作品的歷史價值。就人物形象方面說，它塑造了革命陣營中一些軟弱的小資產階級知識分子的典型；就結構方面說，可以稱得上謹嚴完整；就語言方面說，字斟句酌，十分精鍊。更重要的是這部作品確能部分的反映了時代的眞實，所以它仍不失爲一部優秀的現實主義作品。

當然，在結構和人物描寫方面也還是有些缺點的，例如前半部全是描寫鄉鎮教育，有些頭重脚輕，後半部的倪煥之寫得有些空泛。倪煥之死後，他的夫人金佩璋的思想突然轉變也嫌勉强〔一〇〕。但這些對整個小說來說，並不是主要的了。

葉紹鈞也是一個散文作家，他寫散文和他寫小說一樣，嚴肅而認眞，初期作品，表現了一種士大夫式的寧靜淡泊的風趣，但隨着作者思想的進展，這種寧靜淡泊，有時也會被自己突破，像在五月卅一日急雨中散文裏，對帝國主義和黑暗勢力憤激的感情終於衝開寧靜的輕紗，噴薄而出。

一九三〇年以後，作者對語文教育有了更大的興趣，雖然也有創作，仍保持了原有的現實主義的風格，但在數量上却不多了。

## 二　郁達夫的小說

郁達夫著有全集八本，還有兩本中篇小說——迷羊和她是一個弱女子，此外還有幾本散文隨

筆。

感傷頹廢是郁達夫小說的一個主調，這主調一直到他後幾年的小說中還是濃厚的存在着。就他的初期作品來說，這感傷頹廢一方面是他個人的牢愁悲痛，另一方面也是對當時醜惡現實的反抗。因爲他個人的牢愁悲痛，是根源於這醜惡的現實的。他在他的作品中赤裸裸地要求人生的物質生活，盡情地傾吐自己的悲憤，大胆的描寫生理上的性慾苦悶，這對當時反動的軍閥官僚政治，以及還有相當勢力的虛僞的封建禮教，都是一個很大的諷刺。從這一個意義去看，郁達夫這種感傷頹廢的作品，也可以說是對封建社會的叛逆的宣言，而他這叛逆却又是由於他的愛國主義的熱情，以及對帝國主義侵略中國的悲憤，他在他的第一篇創作沈淪的結尾中曾這樣呼喊：

『祖國呀祖國，我的死是你害我的！

『你快富起來，强起來罷！

『你還有許多兒女在那裏受苦呢！』

祖國的衰弱不振，政治黑暗，軍閥橫行，人民貧苦，帝國主義的加强侵略，對中國人民的侮辱欺凌，郁達夫在日本讀書時深深體驗了這一些，這是他最大的悲憤所在，他一方面感傷頹廢，醇酒婦人，甚至於要自殺。另一方面呢，他又呼號吶喊，要祖國快一點富强起來。

但是，可惜得很，郁達夫看出了中國現實社會的黑暗，却不知道如何消滅這黑暗；希望中國富强，却又不知道怎樣才可以使中國富强起來。這就使得他墮入了更苦悶的境地，於是便更感傷更頹廢下去，感傷頹廢得簡直有些近乎自我麻醉，自己戕害自己，他寫出了許多自叙傳式的作品，描寫

個人悲苦的經歷，描寫性的苦悶，描寫變態的性心理，描寫妓女、肉慾、色情……如沈淪、蔦蘿行、茫茫夜、過去、迷羊等都是。

這些作品在積極方面雖然揭穿了舊禮教的虛僞和尊嚴，但這種精神情緒實在是不健康的，特別是在『五四』狂飈之後，中國共產黨已經成立，中國革命已經有了正確領導，這種消極的自戕式的反抗，不但對現實的反動政治無損於秋毫，相反的在客觀上對於青年們的前進向上的熱忱却起了一種很不好的阻礙作用。

但是五四運動以後，共產主義思想廣泛地流傳開來，郁達夫却也不能不受這思想的影響，因此在他的初期的作品中，除去抒寫個人傷感而外，也還有以女工爲題材的春風沈醉的晚上，以人力車夫爲題材的薄奠。這兩篇小說是多少帶有點社會主義思想色彩的，作者開始有意地去寫工人和勞動者，表現了勞動人民的那種眞誠淳樸的高貴品質，並且對資本家壓迫勞工表示了高度的憎恨。但也就僅止於此而已，勞動人民究竟應該走什麼道路，作者却沒有指出。這就是由於作者始終是站在第三者立場，即站在女工和車夫那一階級之外，去同情他們，却不是站在他們的階級之中，去和他們共同生活，共同呼吸，共同戰鬥，共求解放。作者是始終沒有放棄他那小資產階級知識分子立場的。

第一次國內革命戰爭以後，作者仍然沒有改變自己的道路，寫了許多悠游閒適的游記小品，而這一時期的小說也充滿了這種情趣，雖然他在一九三二年寫的中篇她是一個弱女子中，也企圖描寫工人羣衆的革命行動，但肉慾和色情的描寫仍然佔着很多的篇幅。其中只有一九三五年寫的出奔，描寫地主階級對農民的殘酷剝削，以及地主本身的貪婪、自私，和革命後地主怎樣鑽空子混進革命

陣營，篇中貫串了作者對地主階級的憎恨，算是比較具有進步意義的一篇作品。

這以後作者似乎就沒有再寫什麼作品，抗戰爆發後，作者在南洋一帶作文化工作。日本投降後，被日本法西斯憲兵殺害於蘇門答臘，時為一九四五年九月。

郁達夫也是一個散文作家，他的散文的思想，也和他的小說一樣，前期多半是解剖自己，發抒苦悶。後期則都是抒情的紀游小品，雖然對現實的苦悶也偶爾透露在字裏行間，但終究是悠游閒適的風趣佔了上風，戰鬥的意義是一點也沒有的了。

## 三　其他作家

現實主義是『五四』前後的文學的主流，當時在現實主義開山大師魯迅的指導和影響之下，出現了不少的具有現實主義精神的作家。現在按他們所寫的題材略述如下：

描寫小資產階級知識分子和小市民生活的，有王統照、落華生（許地山）、淦女士（馮沅君）、和黃廬隱，王統照寫有春雨之夜，一葉和黃昏，思想和初期的葉紹鈞很相近，却更強調空洞的『愛』與『美』，但一九二七年以後，作者思想却有了改變，這時期寫的長篇山雨，便企圖『寫出北方農村崩潰的幾種原因與現象及農民的自覺』了。（二）書中寫農村崩潰情況很生動，但農民的自覺性却寫得不够。落華生寫有綴網勞蛛，思想上帶有一種不健康的命定論的浪漫主義傾向，但同時也有現實的平民主義思想的因素，在他的後期，這一平民主義思想並得到進一步的發展，解放者集中所收的春桃，雖然不能從階級關係上去分析問題，但却寫出了勞動人民純潔的品質和高貴的階級同情。抗

戰期間，他的思想有着更大的進步，在香港參加了中國共產黨領導的抗戰民主運動，一九四一年因病逝世。淦女士寫有卷施，大胆地寫出了當時女性的掙脫舊禮教束縛的戀愛心理。黃廬隱寫有海濱故人，寫女性追求解放而又彷徨苦悶的心情，都可以說是五四運動後知識女性的眞實寫照。

描寫農村生活的作家有許傑，王任叔，和王魯彥等。許傑寫有慘霧，飄浮，火山口等。王任叔寫有殉，監獄，阿貴流浪記，在沒落中，破屋等。王魯彥寫有柚子，黃金，童年的悲哀，屋頂下，小小的心，河邊，憤怒的鄉村等。在這些作品中，相當眞實地展開了當時農村的一些畫面：寫出了農民的可愛的倔强性格及其無知和被播弄，也寫出了農民盲目地和命運抗爭而終歸失敗，並寄與他們以很大的同情。但是，這些作者在思想上却有個共同的缺點：即都是從人道主義立場來看這些事件和問題，他們沒有看到農村中的階級關係和鬥爭，當然也就看不出農民的勝利前途了。

這一時期，代表進步的資產階級作家的是冰心女士（謝婉瑩），她寫有冰心小說集（包含一九一九年—一二三年的作品），基本上也還是屬於現實主義範疇的。她在小說中也提出一些人生問題，但她解決問題的辦法却是用資產階級唯心論哲學超階級的『愛』，例如斯人獨憔悴便是寫父親禁止兒子搞學生運動，不讓他們再去讀書，姐姐雖然同情兄弟，但却又要兄弟不違背父親，對家庭的愛超過了對社會的愛，這完全是資產階級的自私自利的想法了。從這裏也就看出了即使是進步的資產階級作家也仍不可避免的有其軟弱性的。她寫兒童的愛比較成功，但也沒有階級觀點。『五四』以後，中國共產黨領導的革命運動蓬勃發展，她由於自己階級的限制，仍然躲在她的空洞的温暖的『愛』中，作品也逐漸減少了。

# 第三節 『五四』前後的現實主義詩歌和戲劇

## 一 白話詩運動

一九一七年文學革命口號提出後，首先出現的新文學作品是白話詩。由於當時革命情勢的要求，以及要適應文學革命的戰鬥內容和目的，白話詩在其一開始時就執行了反帝反封建的鬥爭任務，而成爲當時文化革命戰線的一翼，因而它的創作方法就不能不是屬於現實主義的。

由於這一基本情況，初期詩歌的內容便具有如下的兩個特色：

首先是社會現象和社會問題的描寫。不過對於這現象和問題的理解却也隨着每個作者的認識不同，而有着深淺的差別。例如，一九一八年胡適在新青年發表的人力車夫，表示他對勞動者的同情，但這『同情』最後却是『點頭上車』，吩咐『拉到內務部西』，他是坐在車子上面來同情『人力車夫』的。但同時在新青年發表新詩的劉半農却比胡適要進步一些了，他在毯子中中訴了勞動者的痛苦，羅蔔中敘述了勞動者的被壓迫，女工的歌中訴說了女工的生活及其被工頭凌辱的情形，相隔一層紙和滑稽歌中則寫出了『財主』的窮奢極欲和『窮人』凍餓得賣兒賣女的對比。例如滑稽歌中最後一段：

人比人來比殺人！

人比人來比殺人！
你里財主人家裏養鷄養鴨養猪養狗末都還要把白米餵，
我里窮人家裏糠也嘸不一把末只好賣男賣女賣夫賣妻賣公賣婆一齊賣乾淨！

作者寫出了這些現象，並對這些現象表示不滿意，但作者却也只是站在小資產階級人道主義的立場予以同情而已，至於如何去正確地解決這些問題，作者不但沒有提出甚至也不會想到。

康白情的女工之歌也是和劉半農具有同樣思想的，他借了一個女工的話來諷刺資本家，表示了工人對資本家的憤怒，但也失之淺薄。倒是他那些紀游寫景的詩歌，情緒清新健壯，朝氣蓬勃，頗能代表五四時代小資產階級的革命樂觀精神。

劉大白則頗注意農民痛苦，田主來一詩描寫地主怎樣壓迫農民，農民怎樣在痛苦生活中掙扎，他借一農民孩子口中這樣說出地主的凶殘——

賊是暗地偷，狗是背地咬，
都是乘人見不到。
怎像田主凶得很，
明吞面搶眞强盜！

在賣布謠中，作者指出帝國主義經濟侵略使得農村經濟趨於破產，以及統治者的走狗稅吏們對農民的壓迫。不過作者對他所寫的不幸的農民只是站在小資產階級立場寄予同情和哀憐，很少有戰鬥和反抗的情緒。紅色的新年和五一運動歌是作者對工人的讚歌，但却也不是站在工人階級立場來讚

頌，而這種題材在作者詩中也不多，不過却也可以看出偉大的蘇聯十月革命對中國小資產階級知識分子的影響。

『二七』慘案以後，初期的小資產階級詩人有了進一步的覺悟，唱出了更激越的歌聲。例如鄭振鐸的死者是追悼黃愛、龐人銓的，爲紀念『二七』慘案所作，雖然作者的出發點仍是小資產階級的人道主義，但却具有濃厚的反抗意識了。詩中最後一段如下：

誰殺了我們的兄弟呢？
『以眼還眼，以牙還牙，』
血——親愛的兄弟呀！
不要目眳睊的，
多着呢，多着呢，
我們的血——

可惜的是作者像這類詩歌並不多，而這時候郭沫若已經唱出了更猛烈的反抗歌聲，『五卅』以後，中國詩歌就由此發展走上革命詩歌的道路了。

初期詩歌第二個特點是對封建禮敎的反抗和對人生問題的探索。五四時代，一般小資產階級青年知識分子反抗舊禮敎首先注意的是自己的切身問題，主要的是爭取婚姻自由。所以在初期新文學創作中以男女戀愛關係爲題材的幾乎佔了絕大多數，詩歌也是如此。這種對個人主義戀愛的追求和讚美，並不是一種健康的思想感情，但在當時，在反對封建禮敎方面，却有其積極意義。這些作者可

以當時青年詩人潘漠華、馮雪峯、應修人、汪靜之等爲代表，他們曾刊有合集湖畔、春的歌集等，汪靜之著有蕙的風和寂寞的國，都是大胆的坦白的寫出了青年戀愛心理，同時對封建禮教也就是一個無情諷刺。但這種追求和讚美，爲時也並不久，『二七』慘案以後，這些青年詩人有的走向革命陣營，如馮雪峯、潘漠華、應修人等；有的則由沈默而消極甚至墮落下去了。

五四運動以後，文學革命陣營逐漸起了分化，有的堅決地從事實際革命運動，有的則消沈妥協，甚至走向反動陣營。這時剩下一批小資產階級知識分子，他們開始徬徨歧路，於是便竭力地去探索人生。他們的『探索』也有兩種不同的道路：例如朱自清，他在毀滅一詩中，便要擺脫『誘惑的糾纏』，『還原了一個平平常常的我』！從此『要一步步踏在泥土上，打上深深的脚印』。作者這裏所說的『誘惑』，『還原』，踏的『泥土』，全沒有階級內容，沒有從階級觀點去分析問題，因而他所追求的『平平常常』和『深深的脚印』，仍只是屬他的本階級的追求，自然也『探索』不出一個究竟來。不過能够『切切實實』，甘心『平平常常』，這對於小資產階級知識分子的浮躁矜誇的缺點，却也有着針砭的意義，就當時來說，仍不失爲一篇較好的現實主義作品。因爲作者究竟是面對現實去『探索』的緣故。

至於另一種『探索』道路則是超脫現實的，這就是所謂『小詩』的出現。主要作者是冰心女士，後來劉大白也曾寫過一些。這種詩的形式非常短小，抓住刹那間的感覺，賦以一種縹緲虛幻的哲理意蘊，所以又被稱爲哲理詩。實際上呢，這只是『五四』以後，一部分消沈沒落的資產階級和小資產階級知識分子，不敢面向現實，逃避到虛無縹緲唯心哲學思想中以自慰而已。當革命向前更

推進的時候，這種詩也就如那些作者的詩集名稱一樣，像『春水』、『繁星』般的消逝了。

初期新詩內容上的這兩種特色，決定了它的形式是：力求解放，不炫奇立異，有意模擬民間歌謠，絕大多數是自由詩；在字句方面便是採用土語方言，很少使用晦澀的詞句，這在前面舉的例子中都可以證明的，這些都是健康的現實主義的精神。不過，由於在內容方面不能從階級觀點去分析問題，便失之淺薄，因而在形式描寫上也就不能深入，往往一口說盡，毫無蘊藉之致了。

## 二　戲劇運動

初期戲劇運動是文學革命運動一部分，也是貫串了反帝反封建的現實主義精神的。

這首先是表現在對舊劇的批判上。在一九一七—八年間，新青年曾經登載了很多批判攻擊舊劇的文章，主要之點是指出舊劇內容的封建和野蠻，不外淫、殺、皇帝、鬼神等等，這是和當時反對封建文學相一致的，不過他們的認識並不全面，因而也有偏向，竟粗暴地主張舊戲應該廢除。他們還不知道舊劇原是民間藝術，其中仍有一部分是帶有人民性的，應該和那些封建野蠻的部分區別開來，批判接受。但是就當時的歷史情況來說，那時社會上一般人正沈溺於舊劇中的落後部分，還有一些封建『名士』寫許多肉麻詩詞，專捧旦角，把舊劇界弄得烏烟瘴氣的時候，這樣猛烈地予以迎頭一擊，在政治思想上還是有其一定的戰鬥意義的。

其次便表現在現實主義精神的倡導上。一九一八年新青年四卷六期便出過易卜生專號，並翻譯了易卜生許多劇本，易卜生那種敢於攻擊社會，主張擺脫傳統的道德、法律、成見、風俗束縛的思

想，在那時是很受歡迎的，並且起了很大的影響。初期戲劇差不多全充滿了社會問題的色彩，雖然提出了問題並沒有解決問題，但基本精神却是現實主義的。到一九二一年，沈雁冰、鄭振鐸、陳大悲、歐陽予倩、熊佛西等十三人組織了一個民衆戲劇社，宣言中曾這樣說：『我們至少可以說一句：「當看戲是消閒」的時代，現在已經過去了。戲院在現代社會中，確是佔着重要的地位，是推動社會使前進的一個輪子，又是搜尋社會病根的X光鏡；又是一塊正直無私的反射鏡；一國人民程度的高低，也赤裸裸地在這面大鏡子裏反照出來，不得一毫遁形……這種戲院，正是中國目前所未曾有，而我們不量能力薄弱，想努力創造的。』(二)目的既在搜尋社會病根，推動社會前進，當然是現實主義的精神。他們並且創辦了一個名爲戲劇的刊物，一共出了十期，對當時戲劇運動也有一定的貢獻。

初期戲劇創作的內容，在其一開始時，大半都是些反對封建婚姻制度的，例如胡適的終身大事，熊佛西的蘭芝與仲卿，歐陽予倩的潑婦等都是反對家長專制，爭取婚姻自由的。田漢的初期創作如咖啡店之一夜，獲虎之夜也屬於這一類。這類體材的創作，從積極方面來看，是提出了那時小資產階級知識分子的一個亟待解決的婚姻自由問題，但另一方面呢，也只是提出了問題而已，究竟如何解決這問題，連作者自己也似乎很茫然。例如田漢後來說他的獲虎之夜『也接觸了婚姻與階級這一社會問題，一個浮浪兒童愛上了一個富農的女兒，在當時必然地會產生這種悲劇，在現在我們不免有些不滿的是這浮浪兒童就那麼自殺了，蓮姑娘是那麼在父權底下宛轉哀啼着，不曾暗示半點光明』。(三)這是由於當時作者沒有把婚姻問題和整個社會革命問題結合起來分析，同時也不曾具有

階級觀點的緣故。

初期戲劇中表現的婚姻問題都是屬於小資產階級知識分子的，並且多半是從個人出發，範圍是很狹隘的。但後來隨着革命運動的發展，戲劇內容方面也有了擴展，開始注意到更大的更重要的社會問題了。例如洪深的趙閻王便是以反對軍閥內戰爲主題的，不過由於作者那時對於中國革命認識不够，所以對現實理解也就不能接觸到本質，對軍閥罪惡只是控訴，而對民衆痛苦也只是停止於同情。此外如胡也頻的瓦匠之家和紳士的請客，前者是寫被壓迫者的痛苦，後者則是諷刺統治階級的腐爛，但也只是暴露舊社會的黑暗，沒有明確的革命意識。

五卅運動以後，戲劇創作裏面，有了正面的反對帝國主義侵略的題材和主題。田漢寫了顧正紅之死，表現了强烈的反帝意識。鄭伯奇的抗爭，危機，犧牲，也是以反帝爲題材的。從這以後，第一次國內革命戰爭開始進行，戲劇也和其他文學部門一樣，開始走向革命文學的道路了。

---

〔一〕文藝論集序。
〔二〕女神。
〔三〕郭沫若選集自序。
〔四〕同〔三〕。
〔五〕前茅：上海的淸晨。
〔六〕同〔三〕。
〔七〕同〔一〕。

〔八〕茅盾：新文學大系小說一集導論。

〔九〕同〔八〕。

〔一〇〕茅盾：讀『倪煥之』。

〔一一〕山雨跋。

〔一二〕新文學大系史料索引：民衆戲劇社宣言。

〔一三〕田漢戲曲第二集自序。

# 第八章　革命文學作家、進步作家以及沒落的資產階級文學流派

## 第一節　革命文學作家

### 一　概說

一九二七—二八年間，『革命文學』運動蓬勃開展，在文學理論方面，首先根據馬克思列寧主義基本觀點肯定了文學的階級性，肯定了文學是階級鬥爭的工具，肯定了文學應該服從政治和革命的要求，作家應該努力獲得無產階級意識等等，對當時文學運動起了很大的推動作用。但同時也產生了偏向，就是沒有認識到小資產階級作家思想改造的重要性，更不知道思想改造是一件長期的，艱鉅的和細緻的工作，錯誤地以爲階級的『轉變』只在於『努力獲得辯證法的唯物論』，不怕昨天還是資產階級，只要今天獲得辯證法的唯物論，他的作品就是無產階級文藝。這一些成績和偏向在第二章第一節中已經詳細地說過了。

在這一理論指導之下，當時的文學創作便出現了大量的帶有濃厚的浪漫主義色彩的革命文學作

品。

這些作品首先應該肯定的是它的成績。就整個的革命運動說來，它是當時革命鬥爭的一翼，在鬥爭中執行了自己的革命任務，並起了一定的作用，在廣大青年羣衆中也發生了很大的影響，在一定程度上，是推動了革命運動的。就文學運動來說，它替革命文學運動開闢了道路，打下了基礎，並在實踐中提供了經驗和教訓。

但是由於創作這些作品的作家都是小資產階級知識分子，思想沒有得到改造，因而在他們作品中，就充滿了小資產階級革命家的思想意識，就包含了很多不正確的傾向和缺點：這，首先是個人英雄主義的傾向，作品中的主人翁都是些英雄人物，像飛將軍從天而下，落到苦惱的人間，演說，開會，革命，成功，個人英雄決定一切，甚至黨的領導也變成了個人英雄式的，這都是小資產階級革命家的脫離實際的想法。其次是浪漫主義的傾向，革命文學原是要寫無產階級革命運動，描寫勞動人民的實際生活的，但那時的革命文學作家卻對革命實際的發展缺乏正確認識，沒有深入革命實際工作和工農生活。因此，他們就只好用主觀想像來代替客觀現實，以爲只要按照『唯物辯證法的方法』來寫就行，這樣，他們的作品大多數就成爲抽象的公式主義的東西。人物都是理想化的，沒有眞實的生命，思想轉變也很突然，沒有自我鬥爭過程。事變的發展，也都是沒有錯誤，只有正確，沒有失敗，只有勝利，總之一切事變都會百事如意地得着好結果。此外，庸俗的英雄兒女的傾向也很濃厚，作品內容除了革命，便是戀愛，甚至有的作品把戀愛寫得更多，戀愛加革命，成爲那時革命文學作品的一時風氣了。

這裏指出革命文學的一些不正確的傾向，並不是否認了它的歷史價值，在當時，革命文學還是新興的東西，既是新興自然也就免不了幼稚和淺薄，而中國革命文學也正是在自己的錯誤裏學習到正確的創作方法，在和錯誤不斷鬥爭過程中壯大起來的。

這些革命文學作家，當時比較著稱的有：錢杏邨、華漢（陽翰笙）、適夷（樓建南）、龔冰廬、洪靈菲、蔣光慈、殷夫、胡也頻、田漢等，錢杏邨寫有小說集革命的故事、義塚、一條鞭痕，詩集荒土等。華漢寫有十姑的悲愁、最後一天、地泉等。適夷寫有掙扎、病與夢、第三時期等。龔冰廬寫有炭礦夫等，洪靈菲寫有流亡、前線、轉變、明朝、氣力的出賣者等，而對當時影響較大的則是蔣光慈、胡也頻、殷夫和田漢，現在分述如下：

## 二　蔣光慈、胡也頻的詩歌和小說

蔣光慈是最早從事革命文學創作實踐的作家之一，他的創作數量也很多，影響也比較大。他從一九二五年出版詩集新夢，一九二六年出版小說少年飄泊者以後，陸續寫了詩集戰鼓，和鴨綠江上等十個小說集。

蔣光慈在一九二一年便開始了他的詩歌創作生活（新夢中收入的便是一九二一—二四年間旅居蘇聯的作品），在這些詩歌裏面，作者表現了對蘇聯十月革命後的新生活的歌頌，以及反帝反封建的愛國主義的革命熱情。他在莫斯科吟中這樣寫着——

十月革命，

那大砲一般，
轟鑿一聲，
嚇倒了野狼惡虎，
驚慌了牛鬼蛇神，
十月革命，
又如通天火柱一般，
後面燃燒着過去的殘物，
前面照耀着將來的新途徑。

在中國勞動歌中，他明確地表現了他的革命的立場，在最後一段慷慨激昂地這樣呼喊——

起來罷，中國勞苦的同胞呀！
我們是嘗足了痛苦，做足了馬牛；
倘若我們再不奪回自由，
我們將永遠蒙着卑賤的羞辱。
　我們高舉鮮艷的紅旗，
努力向社會革命走；
這是我們自身的事情，
　快啊，快啊，快動手！

作者這種明顯的革命立場以及他的反帝反封建的愛國主義的革命熱情也同樣表現在他的小說裏

面。

這首先是作者把他的小說題材擴大了。作者小說中的人物除了知識分子以外，還有罷工的工人、店夥、地下工作者、農會的領袖、叛逆的女性等。作者並且有意識的要反映社會上的主要矛盾和主要鬥爭，所以當時一些重大事件，如學生抵制日貨運動，粤漢鐵路工人罷工，上海工人的三次暴動，南昌暴動，湖南農民運動等，他都正面或側面地接觸到了。

作者的作品這一特色，在當時是有着重大意義的，他表現了當時革命的主要動力和革命的重大事件，而這恰是當時廣大青年所最關心的問題，急於知道的問題，因而他的這些作品就受到青年們的廣泛歡迎。像衝出雲圍的月亮在出版的一年內就重版了六次之多。這在政治方面就擴大了革命的影響，在文學方面就替革命文學爭取了更多的讀者。作者這一功績是不可埋沒的。

當然，作者的作品仍有着很多缺點，如前所說的當時『革命文學』的一些缺點，作者也都不能避免。作者的思想，一方面固然包涵着最進步的馬克思列寧主義的思想，但同時又還殘存有相當濃厚的小資產階級的個人主義的意識，和封建的才子佳人的趣味。所以他的作品中一方面寫出了革命事件和革命人物，也有着革命的熱情，但另一方面却又表現了相當濃厚的『懷才不遇』的抑鬱和苦悶的個人情緒，以及一些和嚴肅的革命工作糾纏在一起的無聊的戀愛場面。再由於這一思想根源，以及當時『革命文學』理論的偏向的影響，作者筆下的人物，多數是憑主觀的想像，缺乏具體的形象，特別是作者並沒有深入工人生活之中，對工人階級的思想感情了解不夠，因而寫出的工人仍然是小資產階級化身。另外，作者的小資產階級浪漫主義的幻想，也阻礙了他對現實生活的深入，他

曾經這樣說：『我自己便是浪漫派，凡是革命家也都是浪漫派，不浪漫誰個來革命呢？』(二)這種對革命的錯誤的認識，就使得他寫出的革命事件只是一些熱情的呼喊，而不是實際的殘酷的階級鬥爭。也正由於這些思想認識上的缺點，作者便時有脫離政治的傾向。他在一九二七年出版的野祭中曾這樣說過：『我是一個流浪文人，平素從未做過實際的革命運動，照理講，我沒有畏懼的必要……』由於這一軟弱態度，所以當一九二九—三〇年期間，正是階級鬥爭最尖銳的時候，革命最艱苦的時候，作者就支持不住了，就想躲開一點了。就在這時，他寫出了麗莎的哀怨，無立場地同情白俄貴婦，就是這一退縮思想的具體表現。但是在階級鬥爭最尖銳的時候，作者是躲不開的，反動統治者對他的壓迫還是越來越緊，一九三一年，作者終於在這殘酷的壓迫之下，在上海病逝。

除了這些思想上缺點而外，作者的寫作技術也有些缺陷，例如組織結構比較散漫，文字方面更多粗糙之處。

不過作者這些缺點並不能掩蓋他的成績，如前所說，這些作品在宣傳無產階級革命思想方面，在鼓動羣衆鬥爭情緒方面，在首先從事革命文學的創作實踐方面，都是著有一定的成績的。

胡也頻是一九三一年二月七日被國民黨反動派在上海龍華殺害的作家之一。他在一九二四年左右，便從事文學活動，曾寫過一些作品，如聖徒詩稿，往何處去等，多以戀愛為題材，小資產階級浪漫主義的氣息很濃厚。但由於作者的學徒出身和長期的貧苦生活，他也寫了一些現實人生的悲苦場面。一九二八年，他從北京到了上海，開始接受了馬克思列寧主義思想，當『他還不了解革命的時候，他就詛咒人生，謳歌愛情，但當他一接觸革命思想的時候，他就毫不懷疑，勤勤懇懇去了解

那些他從來也沒有聽到過的理論』。[二]這一時期，他除了從事實際革命工作外，寫了兩個長篇小說——到莫斯科去和光明在我們的前面，思想風格和前期是截然不同了。

到莫斯科去是作者在一九二九年寫的，是個革命與戀愛的故事，浪漫主義色彩仍然很重，但最後女主角素裳終於掙脫了反革命分子徐大齊的魔掌，上了火車到莫斯科去，顯示了作者對革命的信心。

光明在我們的前面是作者最後一篇作品，一九三〇年寫成，較之到莫斯科去很明顯地可以看出作者思想又向前跨進了一步，雖然也還是革命與戀愛的故事，但却通過政治思想鬥爭——男主角劉希堅的馬克思列寧主義思想和女主角白華的安那其主義思想的鬥爭——來表現，終於馬克思列寧主義思想戰勝了安那其主義思想，這就較之一般的革命與戀愛題材要顯得深刻一些了。作者在這個主要鬥爭的環節上寫了情感和理智的衝突，個人感情和階級意識的衝突，並且寫了他們的對立和統一。女主角白華從安那其主義思想轉變到馬克思列寧主義思想的鬥爭過程，通過許多具體事件，是寫得很生動有力的。全書中貫徹了作者熾熱的革命感情，也很有感動人的力量。丁玲在胡也頻選集序中說：『光明在我們的前面的後幾段，我以二十年後的對生活，對革命，對文藝的水平來讀它，仍覺得心怦怦然，驚嘆他在寫作時的氣魄與情感。』當時對這部作品曾有這樣的評價：『胡氏底光明在我們的前面是生長在五卅運動以後的文學作品中的一種新的姿態開展在讀者面前的，因了其生活內容的充實，意識的正確，技巧的熟練，無疑的，在中國文壇上是一部劃時代的作品，表現了中國「五卅」以後的新的階段的開始，至少，它是負起了這個偉大的歷史任務。』[三]這話現在看來雖不免稱贊

得過分一點，但却可看出這書在當時的影響來。至於它的缺點，誠如丁玲所說『生活的實感還不够多』，內容方面只側重幾個主要人物的活動，而對社會的階級對立關係以及廣大革命羣衆活動寫得也不够，因而整個說來，就顯得有些單薄了。

## 三　殷夫的詩歌和田漢的戲劇

殷夫一名白莽，姓徐，也是龍華殉難烈士之一，就義時才二十二歲。著有詩集孩兒塔、伏爾加的黑浪、一百〇七個，小說隨筆集母親等。

這個年青的革命詩人的詩作，可以說是當時革命文藝中的鮮艷的花朵，晶瑩的寶石。詩中充滿了深刻的階級革命的感情，堅定的革命信心，每一首詩都似乎有一股巨大的力量，激動着讀者的感情，震撼着讀者的心靈，並緊緊地吸引住讀者，抓住了讀者。當時革命文學由於小資產階級思想意識而帶來的一些缺點，例如空喊口號，概念化，公式化等傾向，在這個年青的革命詩人的詩中是很難找出來的。一直到以後，魯迅對他的詩篇還予以很高的評價，他在孩兒塔序中說：『這是東方的微光，是林中的響箭，是冬末的萌芽，是進軍的第一步，是對於前驅者的愛的大纛，也是對於摧殘者憎的豐碑。一切所謂圓熟簡鍊，靜穆幽遠之作，都無須來作比方，因爲這詩屬於別一世界。』[四]這種『屬於別一世界』的詩篇，不僅那些浪漫主義或舊現實主義詩人不能望其肩背，就是當時革命詩人對之也要黯然失色，像底下的這樣的詩句，便浸透了階級鬥爭的情緒，無產階級的樂觀的雄渾的大無畏的氣魄，以及對新社會建立的飽滿的愉快的信心。如五一的柏林中的一節——

槍聲鼓唱了新時代的新生，
紅旗搖展開大鬥爭的前戰！
攻擊，攻擊，永遠的攻擊，
鬥爭中沒有疲倦！

再如拓荒者中的一節——

走前去呵，同志們！
工作的時候不准瞌睡，
大風掠着旗旗，
我們上前，上前！

像這樣雄渾響亮而且樂觀的激越詩句在作者的每首詩中差不多都是俯拾即是，底下是議決一詩的全文：

在幽暗的油燈光中，
我們是無窮的多——合着影。
我們共同地呼吸着臭氣，
我們共同地享有一顆大的心。

決議後，我們都笑了，
像這許多疲怠的馬，

會議繼續到半夜……

雖然，又靜默了，

明日呢，這是另一日了，
我們將要叫了！
我們將要跳了！
但今晚睡得早些也很重要。

一九二九年五月一日是一首較長的革命敍事詩篇，在這首詩裏，作者更顯示出他的高貴的革命品質和卓越的文學才能，像底下這些堅强有力而又十分形象的詩句：

我突入人羣，高呼：
『我們……我們……我們……』
白的紅的五彩紙片，
在晨曦中翻飛像隊鴿羣。

呵，響應，響應，響應，
滿街上是我們的呼聲！
我融入於一個聲音的洪流，
我們是偉大的一個心靈。

滿街都是工人，同志，我們：
滿街都是粗暴的呼聲，
滿街都是喜悅的笑，叫，
夜的沈寂掃蕩淨盡。

一九五一年丁玲編選他的遺詩，曾這樣說：『他的詩，僅僅在這能找到的二十多首中，我以爲每首都像大進軍的號音，都像鏖戰的鼓聲。我們聽得見廝殺的聲音，看得見狂奔的人羣。這戰鬥像泰山崩裂，像海水翻騰，像暴風驟雨，像雷電交鳴。我們感得到被壓迫的人們的鬥爭決心，無產階級團結起來與統治階級的殊死的鬥爭。詩人的心是沈重的，是堅定的，是激烈的，詩人的感情是熾熱的，它緊緊地擁抱着抗爭的人們，他用力的握着眞理，痛擊那羣賣國者，蔣介石以及他的黨徒們！但詩人所給人們的遠景和信心，却是光明的，愉快的，新的社會的建立！殷夫同志是一個詩壇驕子，我還沒有讀到過像他這樣充滿了階級革命感情的詩。他對舊的毫無留戀，而是諷刺，是卑視。他是新的詩人。在二十年以前是這樣，在現在還是這樣。』〔五〕

丁玲的話並沒有誇張，是可以作爲殷夫詩篇的定評來看的。

田漢從事戲劇運動很早，也最努力，同時又是戲劇創作最豐富的一位劇作者。

他的早期作品，一般說來，都帶着比較濃厚的浪漫主義色彩，這在前面已經說過。一九二八年以後的作品，基本上有了正確的階級立場和革命觀點，但浪漫主義的情調還或多或少的存在着。

但這時期劇作取材甚為廣泛，除了知識分子和小市民而外，並有意識地描寫工農生活，如火之跳舞是寫工人和資本家階級關係的對比的，洪水是寫災區農民生活及其反抗鬥爭的，旱災是寫農村中慘絕人寰的人吃人的事實的。這些作品雖然生活實感不多，並帶有初期革命文學的一般缺點，但在宣傳革命思想方面是起了一定的作用的。

『九一八』以後，作者寫出了大量的以抗日救亡為主題的劇本，如：亂鐘，掃射，戰友，一九三二的月光曲，回春之曲，初雪之夜，阿比西尼亞的母親，晚會等，在這些作品中充溢着作者的愛國主義的熱情，和對日本帝國主義的憤怒。演出以後，在宣傳抗日救亡方面，起了很好的作用。

一般說來，作者的劇作，都是從現實的戰鬥要求出發的，因而能夠比較正確地從階級關係上反映了時代的動盪和鬥爭，並熱情洋溢地給表現了出來，具有感動人的力量，演出時能收到一定的效果。洪深在回春之曲的序中曾這樣說：『近幾年來，中國也有不少寫作戲劇的人，也刊行過不少戲劇集子，但是要尋覓一部作品能夠概括地反映最近四五年中國政治經濟社會的情形，並且始終不曾失去「反封建和反帝國主義是中華民族的唯一出路」那個自信的，除了田先生這集子外，竟不容易再找出第二部。』洪深這話，基本上是符合當時實際情況的。因此，作者的劇作在當時革命戲劇發展方面就起了推動作用，因而也就有其一定的歷史意義。

但作者的泛濫的熱情和浪漫主義的情調也給作品帶來了一些缺點，由於熱情的泛濫就不能夠冷靜地觀察人物，分析人物，因而對劇中人物的思想性格也就不能更深入地發掘刻劃，而浪漫主義的情調也往往冲淡了嚴肅的氣氛。此外，也許仍是由於作者熱情奔放的原故罷，作者的劇作似乎很少

經過深思熟慮，好像是『一揮而就』，雖然强烈的感情也能够感動讀者和觀衆，但粗疏草率的地方也就在所不免了。

作者不僅戲劇創作豐富，而且從事革命戲劇運動也最努力。從他早期領導南國社起，以後他一直堅持着戰鬥的戲劇崗位，並影響了不少的進步的戲劇運動者和劇作家，在革命戲劇運動方面，作者也起了一定的作用。

抗戰期間，作者寫下的作品較之這一時期要少一些，其中著名的有秋聲賦和麗人行。這時作者對舊劇改革感到更大的興趣，也編寫了一些劇本，如新兒女英雄傳、江漢漁歌等，對於舊劇改革也起了一些好影響。

## 第二節 進步作家

### 一 概說

一九二八年以後，革命文學運動蓬勃發展，馬克思列寧主義文學理論不斷地介紹翻譯過來，並爲廣大的文藝青年所愛好，所學習。一九三〇年，中國左翼作家聯盟成立，在中國共產黨領導下，在魯迅親自指導下，無產階級革命文學運動如狂濤巨浪，席捲全國。在這一運動啓發影響之下，培育了大批的革命作家，產生了大批的革命文學作品，文學中的社會主義現實主義有了進一步的發

展。但是，這時也還有一些小資產階級作家，他們一方面對國民黨反動統治感到失望和憤怒，另一方面對中國革命前途和革命力量又認識不足，不能用階級分析方法去研究社會人生，因而對中國共產黨領導的新民主主義革命運動也就不能了解，採取了傍觀的態度，在政治上他們是陷於彷徨苦悶境地的。他們這一政治態度，表現在文藝上，便是旣不願和反動文人同流合汚，但却也不願走進革命文學陣營，仍然停留在舊現實主義階段上。

如果根據當時客觀歷史情況來看，這些舊現實主義作品也不能說就沒有積極意義，他們還是適合了當時革命的總任務反帝反封建的要求，在一定程度上，它或者揭露了國民黨反動統治者及其走狗們的兇殘和無恥，或者攻擊了帝國主義在中國的野蠻侵略行爲，或者申訴了廣大人民在官僚地主殘酷剝削下的痛苦生活，或者無情地批判了封建社會封建制度所造成的一切罪惡。雖然這些作者不可能指出反抗的道路，但在揭露、攻擊、申訴、批判中也就流露了他們的反抗要求，因而也就或多或少地鼓動了讀者的反抗情緒，至少是更增加了讀者對現實不滿的情緒。從這一意義來看，這些作品在它的歷史階段上也就起了一定的積極作用，在現代文學史上仍是有其歷史價值的。不過，當革命形勢已經進入新階段並向前發展不斷深入的時候，當階級鬥爭十分尖銳的時候，反映在文學上則是社會主義現實主義創作方法成爲主流的時候，他們還停留在舊現實主義階段上，離開了階級鬥爭，這顯然是落後於那時新的革命形勢，也顯然是不能適應那時革命鬥爭的迫切要求了。

這些進步作家，在小說方面可以老舍和巴金爲代表，詩歌方面可以聞一多爲代表，戲劇方面可以洪深、曹禺爲代表，現在分述如下：

## 二 老舍、巴金的小說和聞一多的詩歌

老舍是北京人，據他自己說：他『自幼兒過慣了缺吃少穿的生活，一向是守着「命該如此」的看法』。〔六〕這兩句簡單的話，雖然是說他在『五四』以前那一時期，但却本質地說明了他後來創作的思想內容和寫作方法。由於『缺吃少穿』的生活，使得他不可能離開醜惡的現實，就不免『積累下委屈，反抗那壓迫人的個人與國家』。由於屬於小市民層的『命該如此』的看法，那麼這一點『委屈』和『反抗』也就往往以小市民趣味的滑稽幽默態度出之，倒反削弱了反抗的力量，也就是他自己說的『幽默沖淡了正義感』。〔七〕他的初期作品如老張的哲學和趙子曰就是屬於這一類的。

一九二四年作者到倫敦的東方學院去教中國語文，一九三〇年才回國，這就是說偉大的五卅運動和轟轟烈烈的第一次國內革命戰爭和作者都沒有發生關係，回國後作者就在大學教書，又很少機會和革命接觸，這就限制了作者思想的向前發展，基本上仍然停留在前面的階段。

這一期間作者寫下了很多小說，仍由於作者的貧苦出身，所以出現在他的筆下人物就不僅是知識分子，也有勞苦大衆和受壓迫的人。但也仍由於作者遠離革命，對革命沒有認識，所以他描寫勞苦大衆就如他自己後來的分析：『不過那是因爲我自幼受過苦，受過壓迫，願意借題發揮，把心中怨氣發洩出來。我有小資產階級的正義感，正因爲那是小資產階級的正義感，我可是不敢革命，於是我筆下的受壓迫的人也不敢革命，我只寫出我對他們的同情，而不敢也不能給他指出出路。我用他們的語言，形相，生活等等，描畫出一些陰森晦暗的景象，其中可沒有鬥爭，也就沒有希望與光

明。』〔八〕例如他的著名長篇駱駝祥子，在他的解放以前的所有創作中無論是思想上或是藝術上都是比較好的一部，但書中主角一個忠實誠懇的勞動人民，北京人力車夫祥子終於被舊社會摧殘壓迫而慘死，前途看不出一點光明。所以當駱駝祥子發表後，就有工人問他：『祥子若是那樣的死去，我們還有什麼希望呢？』作者對此也無言答對。〔九〕此外在他另幾個較好的短篇中如月牙兒、上任等，也都同樣的沒有給受壓迫者以光明的希望。

是什麼原因使得作者『不敢革命』和他的筆下人物『也不敢革命』呢？首先，作者幼年的小市民的『命該如此』的思想該是一個因素；其次，當國內革命鬥爭階級鬥爭最尖銳的時候，作者却遠在國外，沒有和革命發生關係；第三，六年時期生活在英國資本主義社會裏面，思想上也不能不受影響。因此就使得作者脫離了政治，脫離了鬥爭，據他自己說：『在文藝與政治鬥爭當中，我畫上了一條線；我是搞文藝的，政治是另一回事。』又說：『至於文藝的思想性，和戰鬥任務，我向來不關心。』〔一〇〕因此，所以就寫出了像貓城記那樣既諷刺了軍閥政客和統治者，也諷刺了進步人物的有錯誤的作品。

但是作者這一思想上的缺點和限制，却也不能掩蓋他的作品的一些優點。作者終究是一個好的批判的現實主義作家，對舊社會的一切黑暗和罪惡，在他所能認識到的範圍之內，他曾盡力地予以無情的批判。再由於他的出身關係，他曾有個較長時期和勞動人民生活在一處，後來他和勞動人民仍然一直保持着很好的友誼，並熱愛他們，所以他能够『理會了他們的心態，而不是僅僅知道了他們的生活狀況』。〔一一〕這就使得作者筆下的勞動人民在一定程度上寫得很眞實，很生動，很感動人，

不是一些抽象的概念式的人物。也正由於這樣，作者能夠很精鍊地運用人民語言，特別是北京人民語言，這一方面，在他以前的作家，還沒有哪個這樣貫徹使用過。其次，由於作者對舊社會有所憎恨，有所批判，熱愛勞動人民，因而是一個愛國主義者，特別在抗戰期間，他以火樣的愛國熱情，從事抗戰文學運動，在團結文藝界堅持抗戰反對分裂的工作上，也有其一定的成績。在這時候，他對抗日民主運動，中國人民革命運動有了進一步的了解，對蔣介石匪幫法西斯統治和賣國罪行也有了較深刻的認識。所以解放以後，他立刻從國外跑回祖國的懷抱，以他的熱愛祖國熱愛勞動人民的感情熱愛新中國的一切，並努力自我改造，他寫下龍鬚溝、方珍珠等具有人民性的劇本，榮獲『人民藝術家』的稱號；這並不是偶然的。

巴金出身於四川一個封建地主家庭，一九二七年左右，正是革命高潮澎湃全國，許多熱情的青年知識分子投向革命鬥爭行列的時候，巴金這時正在法國，沒有能夠和這個偉大的革命鬥爭發生關係。而他這時在法國的生活也十分單調寂寞，據他自己說就在這時候『為了安慰我的這顆寂寞的年青的心，我便開始把我從生活裏得到的一點東西寫下來』。〔三〕這就是他的第一部小說滅亡。

從作者的作品裏可以看出作者有着小資產階級的强烈的正義感，有着烈焰般的青年熱情，對封建社會制度的罪惡也有着高度的憤怒，和反抗的情緒。但由於作者對馬克思列寧主義革命理論沒有認識，更沒有和實際革命鬥爭接觸，再加上長期的孤寂生活，於是熱情和反抗却使得作者錯誤地走向虛無主義的道路。長篇滅亡就充滿了這種虛無色彩。作者在這作品的『自白』中，就坦白承認書中主角杜大心的思想是『近於安那其主義』，『近於虛無主義』，同時更承認他自己『過去某一時期的

思想確是這樣』。滅亡的題材是一件革命與戀愛的故事，主旨是說明凡是曾把幸福建築在別人的痛苦上面的人全都要滅亡，可是凡是最先起來反抗壓迫的人也要滅亡，這就等於說不革命的和革命的結果全要滅亡了。由於這一思想的支配，篇中便充分流露了感傷悲哀的情調，和憂鬱陰暗的氣氛。

滅亡之後，作者繼續寫下了新生、死去的太陽、海底夢、砂丁、雪、萌芽、春天裏的秋天等長篇小說；基本思想、風格、情調均和滅亡相類似，砂丁和雪是寫礦山，萌芽是寫窰工生活，雖然題材和滅亡不同，但思想內容仍沒有超出滅亡的範圍。

稍後的愛情三部曲——霧、雨、電，是作者自己最愛的作品，他自己說：『但熱情並不能夠完成一切，倘沒有什麼東西來指導牠，輔助牠，那麼牠就會像火花一般零碎地爆發出來，而落在濕地上滅了，熱情常常是這樣地把人毀掉的。……於是信仰來了。信仰並不拘束熱情，反而加强牠，但更重要的是信仰還指導牠。信仰給熱情開通了一條路，讓牠緩緩地流去，不會堵塞，也不會泛濫。由霧而雨，由雨而電，信仰帶着熱情舒暢地流入大海。』〔三〕不錯，熱情不能夠完成一切，但作者所謂的『信仰』又是什麼呢？很顯然，決不是馬克思列寧主義，而仍是一種模糊的虛無的概念，這種信仰是不可能『帶着熱情舒暢地流入大海』的。

作者的激流三部曲——家、春、秋，擁有更多的讀者。特別是家，曾經引起大量青年的共鳴，在反抗封建家庭的鬥爭中，曾起了一定的作用。作者通過一個正在沒落崩潰中的封建家庭的歷史，極力攻擊了『吃人』的封建制度和黑暗社會，深刻地暴露了封建地主官僚的腐敗無恥的生活。對在這封建制度之下的年輕的一代所遭受的摧殘和痛苦，寄予以無限的同情，並寫出了他們反抗封建制

度的行動。書中主人公覺慧便是一個具有堅强鬥志的青年，他自覺地和這些封建制度作了堅決的鬥爭，終於毅然決然地掙脫封建家庭束縛而出走。這裏，作者對於封建制度的控訴是十分有力的，但可惜作者所指出的反抗之後的出路却仍是他那種虛無主義的上無領導下無羣衆的革命。

抗戰期間，作者寫的長篇火，是以抗日戰爭爲題材的，充溢着愛國主義的熱情，但思想仍未能超越他這一時期的範圍。

作者的作品在當時的積極作用是：首先作者是受了現實生活的波動而從事寫作的，對醜惡的現實生活他是深惡痛絕並願意盡力去摧毀它的。他自己曾這樣說：『自從我執筆以來，我就沒有停止過對我的敵人的攻擊。我的敵人是什麼？一切舊的傳統觀念，一切阻礙社會進化和人性的發展的人爲的制度，一切摧毀愛的努力，它們都是我的最大敵人。我永遠忠實地守着我的營壘，並沒有作過片刻的妥協。』〔四〕這是他的實話，雖然這裏面的所謂『人性』，所謂『愛』，都是空洞的，沒有用階級分析方法來考察，但把『舊的傳統觀念』當作最大的敵人，這一點是符合當時革命需要的。至於在描寫技術上雖然有些浪漫主義的色彩，但基本上仍是現實主義的，並且由於他的浪漫的熱情，倒更增加了對現實批判的力量。其次，火熾般的熱情一貫地貫徹在作者的全部作品中，他熱情地攻擊封建制度和黑暗社會，他熱情地歌頌他那種幻想式的革命。這對於中國一羣不滿現實而又找不到革命出路的比較天眞一點的小資產階級知識青年，實在具有一股巨大的吸引力量。有很多青年學生就是因爲讀了巴金的作品，而幻想革命起來，在國民黨反動統治時代裏，告訴青年要摧毀封建制度要幻想革命，終究比告訴青年幻想一些虛無縹緲的東西要好的。不過，在中國現實社會裏，巴金作品中

所想像的那種模糊的虛無的革命是不存在的，這些青年不革命便罷，要革命就必然地走上了中國共產黨所領導的革命道路，而這卻是巴金所不曾指點過的，這在巴金是始料之所不及，但在客觀上，作者的作品卻是發生了一定的積極效果。

作者的文字流利暢達，描寫也細膩生動，而又熱情充沛，浩瀚有力，這也都是他的長處。

聞一多文學活動的初期，和『新月派』關係較深，因此，提到聞一多，就不免要聯想到代表買辦資產階級文學的『新月派』及其代表詩人徐志摩。其實聞一多的思想發展和『新月派』那些人是有所不同的，他原先雖也是資產階級詩人，是個唯美主義者，但後來他卻逐漸地認清現實，克服種種矛盾，向前邁進，而成爲一個民主戰士。

初期聞一多在政治上，和徐志摩一樣，都是企圖在中國實現歐美資本主義的民主政治的。但聞一多卻又和徐志摩不同，徐志摩對中國社會歷史，民族文化等等毫無認識，對自己的祖國也沒有什麼深刻的感情；聞一多卻不是這樣，他對中國社會文化歷史知道得要多一些，『五四』時反帝反封建的基本精神對聞一多也發生了很大的影響。到了美國以後，他身受民族歧視，使他成爲一個愛國主義者。他在家書中說：『我乃有祖國之民，我有五千年之歷史與文化，我有何不若彼美人者？將謂吾國人不能製殺人之槍砲遂不若彼之光明磊落乎？總之，彼之賤視吾國人者一言難盡。』〔一五〕所以他在美國所想的不是狹義的『家』，而是『中國的山川，中國的草木，中國的鳥獸，中國的屋宇——中國的人』！〔一六〕因此，他在文藝上雖然是一個唯美主義者，但由於愛國主義的熱情驅使，他不能不正視中國的現實社會，而予以批判，他自己說：『現實的生活時時刻刻把我從詩境拉到塵境來。』〔一七〕這

樣，在他的詩歌中也就有了很濃厚的現實主義成分。

他在美國的時候，對美帝國主義歧視中華民族，曾在洗衣歌中提出了嚴重的抗議。又在憶菊中這樣歌唱祖國——

我要讚美我祖國底花！
我要讚美我如花的祖國！

但是詩人懷抱着一腔愛國熱情回到祖國以後，所見到的却是帝國主義對中國侵略的日甚一日，軍閥官僚的出賣祖國壓榨人民的變本加厲。於是詩人忍不住了，他在初夏一夜的印象詩中流露了對當時軍閥混戰的憎恨，在荒村中寫出中國農民由於軍閥混戰逃亡的悲慘，在天安門中，記載了北洋軍閥屠殺愛國學生的歷史事件，在飛毛腿中寫了一個人力車夫自殺的下場。雖然這樣的詩在作者全部詩作中所佔的份量並不多，而且立場觀點也很模糊，但這究竟是作者對於醜惡現實的暴露和反抗，是他的進步的因素。

不過由於作者的階級出身，使得他沒有辦法認淸中國這個半封建半殖民地社會的本質，因此，他這個反抗就顯得沒有力量，於是作者對他所熱愛的祖國失望了，他激動地而又悲哀地唱出了發現這樣的詩——

我來了，我喊一聲，迸着血淚，
『這不是我的中華，不對不對！』
我來了，因爲我聽見你叫我；

鞭着時間的罡風，擎一把火，
我來了，不知道是一場空喜。
我會見的是噩夢，那裏是你？
那是恐怖，是噩夢挂着懸崖，
那不是你，那不是我的心愛！
我追問青天，逼迫八面的風，
我問，（拳頭擂着大地的赤胸，）
總問不出消息；我哭着叫你，
嘔出一顆心來，——在我心裏！

這失望的日子愈久就愈深，終於變成了絕望的詛咒，詩人在死水中吟出這樣的句子——

這是一溝絕望的死水，
清風吹不起半點漪淪。

『死水』中當然找不着出路，於是詩人只好停止歌唱，研究中國古典文學去了。

抗日戰爭對作者是一個轉變的關鍵，戰爭迫使他又從書齋走出，他用他那純眞忠實的愛國熱情去重新認識現實；他親眼看見了國民黨反動派的貪污腐化，通敵賣國的行爲，同時也看見了他以前受了蒙蔽不曾看見的中國共產黨領導下的人民的力量。這回，他找到了眞正的出路，而且堅決地向這路上邁進，英勇地參加了實際革命鬥爭，一九四六年七月在昆明遭受到蔣介石匪幫的暗殺。這一

時期他雖然沒有寫下詩篇，但他却用他的鮮血他的生命寫下了一首瑰麗的史詩。同時，他的一生道路也向所有資產階級作家或具有資產階級思想的作家指示了一個眞理：只有勇敢地拋開自己階級，才能找到眞正的出路。

## 三　洪深和曹禺的戲劇

洪深從事戲劇運動比較很早，他的初期作品在前面已曾介紹。這一時期他的思想據他自己說：『已閱讀社會科學的書，因而參加了左翼作家聯盟……個人的思想，對政治的認識，開始有若干改變。』〔八〕就在這樣的思想情況之下，他在一九三〇——三一年寫出了合稱農村三部曲的五奎橋，香稻米和青龍潭。

這三部曲的主題，作者在自序中這樣說過：『五奎橋所寫的：是鄉村中殘留的封建勢力。香稻米所寫的，是農村經濟破產。……青龍潭所寫的，是「口惠而實不至」的結果。』五奎橋的故事是農民因為天旱，要拆去關係周鄉紳祖墳風水的五奎橋，好讓機器打水的洋龍船撐過來，周鄉紳堅決不許拆，於是，農民和周鄉紳之間的鬥爭展開了，結果是全村農民男女老少一齊動手把五奎橋拆掉。劇中寫周鄉紳的奸詐險惡，老年農民的保守和青年農民的堅強果決，都寫得比較眞實生動。不過，在作者的寫作年代裏，農民和地主的鬥爭，在其一開始時，雖然也可能是自發的，但決不會停止於自發，特別是在那時的土地革命的浪潮激盪之下，是不可能不受這浪潮的影響，甚至有組織來領導的。作者沒有看到這一點，所以當拆了五奎橋之後，農民就認為『這一下周鄉紳算是完全完結

了』，這認識是很不够的。香稻米是寫一個豐收年成，農民黃二官滿望可以還淸債務，但由於洋米進口，奸商操縱，捐稅重重，以致穀價下落；再加上債主，米商，兵匪的剝削搶刼，豐收却使黃二官全家陷入了破產。終於黃二官在這慘痛的事實教訓中，覺悟過來。作者在劇的結尾借黃二官的兒子慶祥的口中說出：『鄉下人未見得都是豬，打他，不痛；踢他，不動！一齣好戲，還沒有開場呢？』全劇裏面，作者畫出了錯綜複雜的農村破產過程的全貌，把豐收和農村吸血鬼——買辦階級，地主高利貸者，兵災，捐稅有機地聯系起來，寫得是很成功的。但缺點是：作者雖然看出農村破產的癥結，却不知道應該怎樣去消滅這癥結，他沒有明確地看出農民的偉大力量和他們的革命的前途，所以黃二官的覺悟只是由於聽了一個青年學生謝大保的教條式的談話，而『一齣好戲』究竟應該如何『開場』，作者也沒有指出，這較之五奎橋中已經『開場』的拆橋，倒反像是後退一步了。這一思想表現在青龍潭中更爲明顯，青龍潭是寫落後的農民因爲天旱要到青龍潭去求雨的故事，劇中諷刺那種改良主義者『講解，演說，宣傳，教育，平時似乎很收效果，然而都是靠不住的！如果負責的人不能爲農民解决生活上的困難，不能使他們獲得實際利益』。[19]但作者在劇中却過分强調了農民的落後，認爲農民主張吃大戶以及被迫去當土匪的行爲是不對，而把希望寄託在『負責的人』來解决農民問題，這裏作者就不知不覺的離開了寫作五奎橋、香稻米的立場，自己也作了改良主義的俘虜了。

　　造成作者這一錯誤的原因，主要的是由於作者對革命的認識只是從『社會科學的書』中得來，自己沒有實際革命鬥爭的經驗和實際農民生活。過去的錯誤思想又沒有得到批判，新舊思想，同時

並存，這樣，舊的思想意識在不知不覺之中就流露出來了。同樣的由於這一原因，作者寫作的時候『首先吸引他的注意力的不是事件，人物，而是現象一般。從這現象一般，他首先去取得一個科學的正確的解釋和解決……因此，事件的發展不是沿着現象對於作者的興趣的逼迫，是沿着最後的結論所逼成的戲劇的行動前進的。也因此，人物不是閃爍在作者頭腦中的不可磨滅的「幻影」而是爲了整個戲劇行動上的需要才出現的代言者』。〔一〇〕這樣，作者對農民所傾注的熱情，以及給觀衆的農村生活實感也就不够了。

但是五奎橋和香稻米終究是比較成功的現實意義很强的作品，它至少說明了如作者自己所說的：『地主鄉紳們，執行「六法」維持秩序的官吏們，放高利貸的資本家們，代表帝國主義者深入農村進行經濟侵略的買辦們，以及依附他們爲生的鷹犬走卒們，由於他們在舊社會中所處的地位，是不可能不剝削農民，不可能不壓迫農民的。制度決定了他們的品性，制度規定了他們的行爲。制度不推翻，他們自然繼續作惡的。』〔一一〕這在當時，仍是有其一定的革命意義的。

抗戰期間，作者也不斷寫了一些劇作，如飛將軍，包得行，黃白丹青，鷄鳴早看天等，據作者自己說這些作品『在種種方面』都還不能超過五奎橋，這話是符合實際情況的。

曹禺是現代中國一個出色的現實主義劇作家。他在抗日戰爭以前，寫下了三個多幕劇：一九三四年出版的雷雨，一九三六年出版的日出，一九三七年出版的原野。這三個劇本曾經擁有大量的小資產階級和市民層的讀者和觀衆。

作者大概出身於一個生活優裕的封建家庭，又曾在南開中學、清華大學這兩個資本主義氣味最

濃厚的學校裏面受過較長期的教育，對中國封建文化思想和歐美資產階級文藝理論都有一定的修養和研究，這一些對於作者的思想起了很大的影響。因此，作者對當時革命理論和革命實際鬥爭，雖然也見到和聽到，一九三五年的中國共產黨領導的『一二九』學生運動就發生在作者的身旁，但這些對於作者似乎都沒有起着什麼作用。作者在這一時期寫作劇本的目的，據他自己說，『只是對宇宙這一方面的憧憬』，『並沒有顯明的意識着我是匡正，諷刺或攻擊些什麼』。當他寫他的第一個劇作雷雨的時候，他說在起首『逗起我的興趣的，只是一兩段情節，幾個人物，一種複雜而又原始的情緒』。〔二〕他在雷雨序中非常看重劇中的序幕和尾聲，他希望『有一位瞭解的導演精巧地搬到舞台上』，造成他『所謂的「欣賞的距離」』，發生像『希臘悲劇 Chorus 一部分的功能』，爲的『是想送看戲的人們回家，帶着一種哀靜的心情』。很顯然，這一些看法，都是屬於資產階級唯心論的藝術思想的範疇的。不過，作者雖然受了這些思想的影響，但作者究竟是生活在半殖民地半封建的中國，他目見耳聞的都是這一社會制度的黑暗和罪惡，他有着年青的火熾的熱情，和一顆藝術家的眞實的良心，他就不得不攝取這些社會現象作爲他的題材，於是雷雨就成了『暴露大家庭罪惡』的一個社會劇。再由於作者卓越的藝術才能，描寫人物性格相當眞實，生動，凸出，能夠吸引讀者和觀衆，使他們受到感動。但這『感動』却不是作者所希企的那種『哀靜的心情』，而是『低着頭，沉思地，念着中國半殖民地的命運』！〔三〕這怕是作者始料之所不及罷？但是雷雨的積極意義却恰恰是在這裏！不過，這積極意義也還是有一定限度的，由於作者的思想限制，他只能暴露這社會的罪惡，却不能指出如何去消滅這些罪惡，相反的，他却陷入了宿命論的泥淖中，他說：『在雷雨裏，宇宙正

像一口殘酷的井，落在裏面，怎樣呼號也難逃脫這黑暗的坑。』[三四]這一唯心論的宿命論的觀點，貫串在作品之中，便大大減少了主題的積極意義。

繼雷雨之後，作者寫出了日出，由家庭悲劇進而寫社會悲劇。他在日出跋中說：『這些年在這光怪陸離的社會裏流蕩着，我看見多少夢魘一般的可怖的人事，這些印象我至死也不會忘却；它們化成多少嚴重的問題，死命地突擊着我，這些問題灼熱我的情緒，增强我的不平之感，有如一個熱病患者，我整日覺到身傍有一個催命的鬼低低地在耳邊催促我，折磨我，使我得不到片刻的寧貼。』這樣，他寫出了日出，很顯然，他是企圖在日出中解決這些現實問題的。由『雷雨中渺茫不可知的神秘』，進而追求現實社會裏的嚴重問題的解決，這在作者實在是一個很大的進步。在日出中，作者寫下了一些眞實生動的人物，如：過着寄生生活的女人陳白露，買空賣空的銀行經理潘月亭，認識模糊而又想拯救別人的知識分子方達生，被壓榨得喘不出氣來的銀行小職員黃省三，過着非人生活的被侮辱踐踏的妓女翠喜和小東西，代表黑暗勢力的金八的爪牙黑三，以及一些都市的渣滓人物像張喬治和顧八奶奶等。作者對這些人物或予以斥責鞭笞，或予以同情憐憫，感情眞實深摯，很能吸引讀者和觀衆。但在劇中，作者把這一些黑暗和罪惡，全歸之於『一種可怕的黑暗勢力』，『無影無蹤』，却時時在操縱場而上的人物』——金八的支配與操縱，把光明的希望寄托在建築大樓的硪夯工人身上，而這些工人却並沒有出場，也沒有指出這些工人有什麼領導和組織。

很顯然，作者所暴露的這些黑暗和罪惡，是當時半殖民地半封建社會制度的產物，決不可能是一個『無影無蹤』的金八所能支配操縱的，就是金八自己又何嘗不在這現實社會支配之下呢？把光

明的希望寄托在工人身上這完全是對的，但一羣既未出場而又無領導無組織的工人，只憑着『那浩浩蕩蕩向前推進的呼聲』，企圖『象徵偉大的將來蓬蓬勃勃的生命』，是有些模糊籠統的。

是什麼思想使得作者有這樣的看法呢？這仍是由於作者唯心論的觀點與立場。他面對了現實社會，這社會的極端黑暗迫使他『不能片刻寧貼』，但他却又不了解產生這黑暗的根源，他不能從社會制度和社會本身去深入了解，於是他只好『讀老子，讀聖經，讀佛經，讀多少那被認爲洪水猛獸的書籍』，希望從這些書裏尋求解決，而那些所謂『被認爲洪水猛獸的書籍』，就作者全部作品的思想內容看來，決不是馬克思列寧主義的哲學和革命理論，而是似乎近於虛無主義的那一類東西。在這些書內尋求解決現實社會問題，所以作者的『基本觀念』就自然不能超越老子的『人之道損不足以奉有餘』的那一個原始的簡單的概念。再加上作者寫雷雨時的宿命論的思想的影響，在日出中就出現了『無影無蹤』的金八，他彷彿是一個命運之網，所有人都不能擺脫他的控制。關於這一些，作者後來也曾認識到，他說：『現在想想，倒也記得動手的時候確實要提出一些問題；說明一些道理。但我終於是憑一些激動的情緒去寫，我沒有在寫作的時候追根問底，把造成這些罪惡的基本根源說清楚。譬如日出這本戲，應該是對半殖民地半封建的中國舊社會的控訴，可是當時却將帝國主義這個罪大惡極的元凶放過；看起來倒好像是當時憂時之士所讚許的洋洋灑灑一篇都市罪惡論。又如，我很着力地寫了一些反動統治者所豢養的爪牙，他們如何荒淫殘暴，却未曾寫出當時嚴肅的革命工作者，他們向敵人做生死鬥爭的正面力量。』〔五〕作者這段自我批評是很懇切的。但是日出在當時究竟還是提出了一些問題，它深刻地暴露了這些反動統治者所豢養的爪牙是如何荒淫無恥，被壓

迫者是如何過着非人的生活，十分有力地攻擊了這個黑暗社會，這在當時還是有着較大的積極意義的。

作者在日出之後，寫出了原野，他把目光由都市轉向農村，寫一個農民向地主土豪復仇的故事，這原是一個很好的題材。但由於作者不了解農村中的主要階級矛盾和鬥爭，不清楚農民生活，再加上宿命論的思想，以致把這一個富有現實意義的故事，寫成了非常玄秘，非常抽象，甚至不大可解的奇怪現象。神秘象徵的色彩，糾結着心理狀態和良心譴責，極力渲染原始的恐怖和陰森的氣氛，以致遠離現實，簡直不像是人世間的故事。原野，在作者劇作中，不能不說是失敗的一部了。

抗戰期間，作者又寫了三個多幕劇：蛻變、北京人和家。

蛻變在原野之後寫出，在作者思想認識上是一個躍進，他爲當時抗戰熱情所鼓舞，要寫出『我們民族在抗戰中一種「蛻」舊「變」新的氣象』〔三六〕，這企圖是好的。但可惜的是作者不大清楚產生這『舊』的黑暗的現象的根源，更不明白『新』的氣象要在怎樣的政治社會條件之下才能產生，因而作者在劇中所描寫的樂觀和光明，只是他主觀的幻想，不是現實的眞實。試想一想，在蔣介石反動統治下，像劇中主角丁大夫，梁公仰那樣公正的人物，竟能够以絕對權力來壓倒腐朽集團而不遭受任何挫折，這無論如何是不可能的！因此，這個劇本雖然是用寫實的方法，但所寫的却不是眞實，劇中人物都是凌空孤立，超越現實社會之外的，劇中的樂觀氣象客觀上倒替黑暗現實起了粉飾作用，雖然作者本意並非如此。

作者這種幻想的樂觀，在抗戰現實中自然是要碰釘子的，碰了釘子以後，他明白了他的樂觀是

空的，至於爲什麼是空的，他似乎也並沒有怎樣去追究，於是他就避開抗戰現實，寫出了北京人和家。

北京人和家的主題，都可以說是反對封建制度的。作者的思想在這兩個劇本中雖然並沒有向前突進，但是若干人物的塑造和技巧的熟鍊却超過了他以往劇作的水平。劇中所指出的新方向雖仍和雷雨、日出一樣，只是模糊不淸的概念，但却深沉地有力地唱出了舊社會的輓歌，這輓歌是如此沈重地襲擊了讀者和觀衆，因而就能够激起讀者和觀衆對『吃人』的封建制度的憤怒和反抗的情緒。

但是作爲一個批判的現實主義劇作家，作者在中國現代文學史上，終不失爲最優秀的一個。他深刻了解那些渣滓人物和黑暗勢力，並由衷地憎惡他們，他勇敢地把這些搬到舞台上，在千百萬觀衆面前血淋淋地暴露出來，並予以無情地批判，這一點是完全符合當時人民要求的。而作者的卓越的藝術才能，又能够把他所要表現的寫得如此生動，如此形象，如此振撼人心，彷彿有一股巨大的力量在吸引着觀衆，鼓動着觀衆，使觀衆不僅覺得作者代表了他們的要求，說出了他們想說的話，並能和作者一樣，進一步衷心地憎惡這些渣滓人物和黑暗勢力。從這一點去考察，作者的劇作是起了一定的積極作用的。

至於作者寫作態度的嚴肅認眞和高度的寫作技巧，使得作品結構嚴密緊湊，對話凝鍊有力，不粗疏，不草率，即使是極微小的地方，也經過仔細斟酌，這些，在提高當時戲劇藝術水平上，也有其一定的貢獻。

## 第三節　沒落的資產階級文學流派

### 一　概說

五四運動後，中國文藝界就逐漸起了分化：開始是原在文學革命運動陣營中的一部分資產階級知識分子和敵人妥協，並逐漸站到了反動方面，這就是以胡適爲首的『現代評論派』的出現。到第一次國內革命戰爭以後，資產階級完全背叛了革命，他們的知識分子也跟着他們倒向反革命陣營，於是『新月派』等等反動沒落的文學派別也就紛紛出現了。

這些反動沒落的文學派別，在政治上是反人民的，在藝術上則是反現實主義的，因而在中國現代文學史上，它們是一股逆流。

這逆流力量也並不大，『流』得時間也並不長，只是在一九二八—三一年左右，那時是國內階級鬥爭最尖銳的時候，也是反動統治最黑暗的時候，比較顯得它的存在。在這以前雖已出現，但作品很少，並沒有起什麽影響，在這以後雖然沒有完全消滅，但在中國共產黨領導的革命文學的洪流激盪之下，已爲廣大讀者所唾棄。再往後，牠們就與法西斯特務文學合流，更不足一道了。

## 二　『新月派』及其他

『新月派』的反動的政治態度和文學主張，第二章第五節中已有評述，這一派的作家可以徐志摩和沈從文爲代表。

徐志摩是貴族的市民出身，留學英國，受了貴族化的英國市民社會薰陶，又受了英國世紀末的唯美主義印象主義文學的影響。所以他的思想是一個十足的英美資本主義下的產物，他企圖英美式的民主政治能在中國實現，這種單純的信念，使得他初期的詩充滿了資產階級新興期的樂觀和熱情。志摩的詩一集可以作爲代表。

但是，他的這種政治理想，終究不過是理想而已，他沒有認識到中國是個半殖民地半封建社會，舊民主主義革命道路是早就走不通的了，因此，他的理想一接觸到複雜的中國現實，便立刻碰壁。這碰壁以後，他只剩下了兩條路可走：一是走入現實之中更進一步的去認識現實；另外呢，便是頹唐下去，做資產階級的孤臣孽子。不幸得很，他的階級限制了他，不容許他走向第一條路，終於他只好在第二條路上嘆息起來：『一個有單純信仰的人，流入於疑惑頹廢裏去了，』[二七] 這便是翡冷翠的一夜以後的詩，灰色的沒落的資產階級情調是特別濃厚的。這以後，他便儘可能地迴避現實，心情十分苦悶、矛盾。他在猛虎集自序中一方面這樣說：『日子悠悠過去，內心竟可以一無消息，不透一點亮，不見絲紋的動。』但另一方面他却又希望有『一個眞的復活的機會』，他說：『抬起頭居然又見到天了。眼睛睜開了，心也跟着開始了跳動。嫩芽的青紫，勞苦社會的光與影，悲觀的圖案，一切的

動，一切的靜，重復在我的眼前展開，有聲有色與情感的世界重復爲我存在。』這裏他睜開眼睛所看到的『天』，以及『勞苦社會的光與影』，究竟是些什麽具體的東西，他沒有明白說出，但可以猜想到他看到『光與影』決不是蔣介石反動統治下的勞苦大衆的反抗的光芒；他看到的『天』，也決不是人民的力量。不過他終於在『懷疑頹廢』中睜開了眼睛，要看一看這『勞苦社會』，總還是好的。然而不幸得很，當他剛剛希望『復活』還沒有移動脚步的時候，他却於一九三一年在飛機上失事身死了。

這裏還須附帶提及的，便是『新月派』詩人對於形式的重視，這也是徐志摩和初期的聞一多提倡起來的，他們特別講求詩的『格律』，講求『節的勻稱』，『句的均齊』，所以徐志摩和初期聞一多的一部分詩，在形式上的確是做到了：章法整飭，音節響亮，辭藻別致，處處都顯得獨具匠心。『圓熟的外形，配着淡到幾乎沒有的內容』。〔三八〕在當時詩壇也起了一定的影響。到了末流，他的同派詩人更變本加厲，模仿西洋資產階級詩歌的格律，寫出些空洞的沒有內容的『十四行』和『豆腐乾塊』的詩，這也是沒落的資產階級詩人思想空虛貧乏，不得不借這嚴整的格律來掩飾，在文學史上一切沒落階級的藝術全都是這樣的。

沈從文的小說集已出版的不下三十餘種。在這大量的作品中，作者所寫的範圍相當廣泛：有士兵，有農民，有地主，有紳士，有少數民族生活……不過廣泛雖然廣泛，但這些人物在作者的筆下，都不是活生生的人，而是作者的觀念的化身。

這是作者的立場和創作態度決定的，從作者這許多作品中，可以看出他自始至終是堅決的站在

資產階級或封建地主階級立場來認識現實的。所以他不能認識現實的美和醜、善和惡的眞相，相反的，他常常歪曲了現實，顚倒了是非。這樣，他所創造出來的人物，自然是和現實社會游離，而沒有人物所屬的階級性，只是作者資產階級或地主階級觀念中的人物。

作者在軍隊中生活過，所以作品中寫到士兵的很多，但他所描寫的士兵，却沒有一個眞實的士兵，而且對軍閥所加於士兵的痛苦生活，他沒有絲毫同情，也沒有絲毫憤怒，相反的却是用了遊戲的眼光來觀察，把這些痛苦生活寫成了滑稽可笑，拿別人的痛苦當作自己的娛樂。更奇怪的是他在入伍後一篇小說中寫的是軍閥在鄉間壓榨人民籌餉的故事，他對被壓榨的人民竟也絲毫無動於中，那麼，這就是說他對軍閥的籌餉竟認爲是理所當然的了。

同樣的，在作者筆下出現的農村，也不是那時的破產凋敝的眞實的農村，而是都被寫成桃花源式的優美世界，那裏好像永遠是山明水秀，人與人之間——主要的是地主和農民之間，一點矛盾衝突也沒有。他所寫的農民好像永遠不受地主剝削，好像永遠是有吃有穿不窮不苦的一批馴良傢伙，這些傢伙當然是不知道什麼叫做『反抗』的。作者製造了這樣的一個觀念的世界，一個適合於地主階級的觀念世界，當然，這世界只是地主階級的幻想而已，現實中是不會有的。但是，在這裏也就十分露骨地表現出作者的濃厚的地主階級意識。

這就是沈從文全部作品的主要思想內容。

至於在寫作技巧方面，作者是特別注意的，他苦心孤詣的在故事的敘述上安排着一些濃厚的但却是低級的趣味，用一種最適合於體現這趣味的輕飄飄的文體表達出來。在字句的一些細微地方他

也不肯放鬆，新奇靈活的句子，跳動簡潔的文詞，也很博得一些讀者的讚賞，作者便用這些鍊字、造句和傳奇式的趣味敘述，造成一個表面看來似乎很精瑩的外殼，將他的地主階級的觀念世界表現出來，企圖通過這些小技巧來痲痺讀者，所以當時有人稱他爲『文學的魔術師』，『挂着藝術招牌的騙子』，這雖然說得尖銳一些，但却倒也沒有怎樣寃屈他。

這時沒落的資產階級文學，除『新月派』外，還有所謂『象徵派』、『現代派』等。

『象徵派』開始出現於法國，它是資本主義沒落期的產物，也是純粹的唯美主義和『純藝術』的口號支持者，所以它移植到中國來，在本質上是和『新月派』一致的。

中國首先寫象徵詩的是留法學生李金髮，他在一九二五年出版了一本微雨，在導言中說他要表現的是『對於生命欲揶揄的神秘及悲哀的美麗』，這句話實在有些費解，而他寫的詩却更令人不知所云，朱自清說『他的詩沒有尋常的章法，一部分一部分可以懂，合起來却沒有意思』，(元)是一點也不錯的。像上帝一詩：

上帝在胸膛裏，
如四周之黑影，
不聲響的指示，
遂屈我們兩膝。

再如門徒中這樣的句子：

你留意麽？

半月之休息，
吁『觚不觚』。

這樣的詩句，簡直是破壞祖國語言，如同夢囈胡說，眞正是走入『魔道』了。

『新月派』消沈以後，約在一九三一年左右，又有所謂『現代派』的出現，這一派詩人的作品大半都發表在現代雜誌上。他們的創作傾向和『新月派』、『象徵派』都有其一致之處，也是屬於資產階級的唯美主義的。戴望舒可以算是這一派的代表作家。

戴望舒寫有我的記憶等詩集。他的詩據他自己說『爲自己製最合自己脚的鞋子』，這隻『鞋子』他在法國找到他的形式，便是『旣不是隱藏自己，也不是表現自己』的『象徵詩』。但他這『象徵詩』又和李金髮有所不同，他不像李金髮作品那樣晦澀難懂，但却有着更多的悒鬱。他的心情正如他自己在雨巷中所歌唱的『獨自彷徨在悠長，悠長又寂寥的雨巷』。他沒有抬起頭看一看現實的勇氣，甚至連這企圖也沒有。他只是感到人生的苦惱，對一切都發生了動搖和絕望，他在流浪人的夜歌中這樣呻吟低訴——

此地是黑暗的佔領，
恐怖在統治人群，
幽夜茫茫地不明。

來到此地淚盈盈，

我是顛連飄泊的孤身，

我要與殘月同沈。

那時正是日本帝國主義侵佔了東北，中華民族的危機日益加深的時候，作者却唱出了這樣的詩句，很明顯，它終於也只好走向『與殘月同沈』的命運了。

---

〔一〕郭沫若革命春秋：創造十年續編。

〔二〕丁玲：胡也頻選集序。

〔三〕張秀中：讀『光明在我們的前面』。

〔四〕且介亭雜文末編：白莽作孩兒塔序。

〔五〕殷夫選集序。

〔六〕老舍選集自序。

〔七〕同〔六〕。

〔八〕毛主席給了我新的文藝生命，見人民日報一九五二年五月二十一日。

〔九〕同〔六〕。

〔一〇〕同〔八〕。

〔一一〕同〔六〕。

〔一二〕巴金選集自序。

〔一三〕劉西渭咀華集附錄：『愛情三部曲』的作者的自白。

〔一四〕同〔一三〕。

〔一五〕聞一多全集三卷庚集：家書。

〔一六〕同〔一五〕致友人書。

〔一七〕同上。

〔一八〕洪深選集自序。

〔一九〕洪深：農村三部曲自序。

〔二〇〕張庚：洪深與「農村三部曲」，見光明雜誌第一卷第五號。

〔二一〕同〔一八〕。

〔二二〕雷雨序。

〔二三〕楊晦文藝與社會：曹禺論。

〔二四〕雷雨序。

〔二五〕曹禺選集自序。

〔二六〕蛻變後記。

〔二七〕猛虎集自序。

〔二八〕茅盾：徐志摩論。

〔二九〕新文學大系詩歌導論。

# 第九章　茅盾和『左聯』時期的革命文學作家

## 第一節　茅盾的文學創作

### 一　初期的長篇小說和以後的短篇小說

沈雁冰筆名茅盾，五四運動前後即從事文學運動，主編小說月報，並撰寫一些文藝批評。五卅運動後，參加了實際革命工作，第一次國內革命戰爭失敗後，他才開始他的創作生活。一九二七——二八年，他寫下了他的第一部長篇小說——蝕，分幻滅、動搖、追求三部分。

在第一次國內革命戰爭浪潮中，政治上經過劇烈分化，大資產階級投降了反動派，正式與人民爲敵。小資產階級除了極少部分跟隨了大資產階級而外，其餘絕大部分則表現出兩種傾向：一種是堅決頑强地克服了自己的弱點，參加羣衆的實際革命鬥爭，改造了自己，使自己成爲馬克思列寧主義者，無產階級戰士。還有一部分呢，則由於對革命認識不够，對當前的政治鬥爭的階段也看不清，因而始終沒法放棄自己階級立場，於是在革命浪潮中，就把自己階級的一些基本弱點通統表現

了出來：在革命未爆發之前急躁興奮，革命鬥爭劇烈進行之際，便有些游移不定，徘徊於自己的階級和無產階級之間，或而左，或而右，或而中立；及至革命進入艱苦階段，便發生幻滅的心情。茅盾的三部曲便是描寫後一部分這些小資產階級的。如果用他自己的話，這三部曲便是『寫現代青年在革命壯潮中所經過的三個時期：(1)革命前夕的亢昂興奮和革命既到面前時的幻滅；(2)革命鬥爭劇烈時的動搖；(3)幻滅動搖後不甘寂寞當思作最後之追求』。〔一〕

幻滅是三部曲的第一部，主角是一個游移，脆弱，怯懦終於幻滅的小資產階級青年女性——靜女士，作者對這一性格分析得非常精細，解剖得也極爲深入，反映了革命時期以及革命前的一部分小資產階級青年女性的思想情況，是具有一定的時代意義的。但是作者只是如實地寫出了當時一些青年們的幻滅思想，却沒有更突進一步指出這思想產生的現實根據，批判這思想的錯誤根源，以及如何才能更堅實地向前走去。因而，這部書只有在暴露小資產階級弱點這一點上，還有其敎育意義了。

動搖是三部曲的第二部，那是寫革命鬥爭劇烈時期一些革命工作者的動搖的。這裏面有豪紳階級的投機分子胡國光，有認不淸時代性質却是縣黨部委員的改良主義者方羅蘭，有急躁衝動只知勇往直前的青年革命黨人史俊和與他相反的李克，有浪漫成性的『新』女性孫舞陽，有過渡時代的女性方太太，張小姐，劉小姐等。這書中從事『革命』工作的人物幾乎大部分是動搖分子，他們從事革命似乎只是爲了自己的利益，或是一時的好奇興奮，完全從個人出發；一到革命和他個人利益有了衝突的時候，他們就由動搖而退縮了。作者在書中把這一羣動搖人物寫得很生動，性格的刻畫，

心理的分析也都十分細緻，能給讀者以很深刻的印象。但是也和幻滅一樣，作者只着重地如實地寫出了現實情況，因此，書中便充滿了投機與動搖分子的描寫，而疏忽了另一部分不曾發生動搖的眞正革命者，事實上，這樣的革命者在當時是大量的存在着的。書中的史俊和李克算是具有革命性的人物，但作者也未曾着力描寫他們，而他們在書中所表現的也都不十分健全，不像一個有組織有領導的革命黨人。

追求是描寫一羣對於革命生活有了幻滅、動搖的思想，而又不甘墮落使各自追求的小資產階級知識分子的。他們追求到一些什麼呢？據作者自己說：『書中的人物是四類：王仲昭是一類，張曼青又一類，史循又一類，章秋柳、曹志方等又爲一類。他們都不甘昏昏沈沈過去，都要追求一些什麼，然而結果都失敗；甚至於史循要自殺也是失敗的。我很抱歉，我竟做了這樣頽唐的小說，我是越說越不成話了。』〔三〕誠如作者所說，這篇小說的悲觀色彩實在是太濃厚了，全書到處充滿了病態的人生，灰色的陰影。作者似乎只看到人生悲慘的一面，只看到由於盲目的追求以致失敗的人們，而忽視了眞正追求到革命並從事實際革命工作的許多革命人物。這是由於作者自己當時已離開革命工作較遠，因而也就不可能看得更透徹的原故。

關於三部曲這些缺點，後來作者自己也有所分析，他說：『表現在幻滅和動搖裏面的對於當時革命形勢的觀察和分析是有錯誤的，對於革命前途的估計是悲觀的，表現在追求裏面的大革命失敗後的小資產階級知識分子的思想動態，也是旣不全面而且又錯誤地過分强調了悲觀、懷疑、頽廢的傾向，且不給以有力的批判。當我寫這三部小說的時候，我的思想情緒是悲觀失望的。這是三部小說

中沒有出現肯定的正面人物的主要原因之一。……一九二五—二七年間，我所接觸的各方面的生活中，難道竟沒有肯定的正面人物的典型麼？當然不是的。然而寫作當時的我的悲觀失望情緒使我忽略了他們的存在及其必然的發展。一個作家的思想情緒對於他從生活經驗中選取怎樣的題材和人物常常是有決定性的：這一個道理，最初我還不承認，待到憬然猛省而深悔昨日之非，那已是追求發表一年多以後了。』(三)但是從一定的歷史階段來看，這三篇小說雖然有其思想上的缺點，但它反映並暴露了那一時代的一部分小資產階級知識分子的各種錯誤思想傾向，以及由這思想決定的性格，並予以適當的批判，還是有其一定的歷史意義的。

作者在追求發表後一年多便『深悔昨日之非』，他以後的作品便是這句話的證明，其實就在一九二八年他自己也就說過：『我希望以後能夠振作，不再頹唐，我相信我是一定能的。』(四)後來又說：『這混濁的都會裏也有些大勇者，眞正的革命者。』(五)這以後，他寫下了長篇虹，中篇三人行和路，以及一九三二年出版的震動當時的革命文學長篇傑作子夜和許多短篇小說。

虹是寫由『五四』到『五卅』之間的中國社會的動態，和一般青年的思想情況，悲觀失望的情緒已經基本上肅清了。而三人行據作者自己說則是在認識了蝕的思想認識上『的錯誤而且打算補救這過去的錯誤這樣的動機之下，有意地寫作的』。(六)這是一部寫青年生活的作品，用兩個否定人物來陪襯一個肯定的正面人物，有所批判，有所肯定，並指出了革命的前途。至於缺點如作者自己所說：『徒有革命的立場而缺乏鬥爭的生活。』(七)但就當時創作水平來說，仍是一部不壞的革命文學作品。路的題材和三人行相類似，也是寫青年生活的。

作者發表三部曲以後，曾不斷地寫了一些短篇小說，一般說來，這些短篇都是站在革命的立場來反映現實的，取材也甚爲廣泛：有破產的農村中的農民的痛苦和反抗，有在帝國主義經濟控制下的都市和城鎮中的商人和小市民的生活，有灰色的公務員，有醉生夢死的青年男女和一些渣滓人物……由於作者生活體驗較深，寫作態度認眞嚴肅，這些短篇的藝術成就也超過當時的一般水平，如春蠶、秋收、殘冬、林家鋪子等，無論在思想內容、表現方法或寫作技巧上，都是極成功的優秀作品。作者自己曾說過：『我所能自信的，只有兩點：一，未嘗敢粗製濫造；二，未嘗要爲創作而創作，——換言之，未嘗敢忘記了文學的社會意義。』(六)這話是完全符合他的創作的實際情況的，所以，他的短篇和他的一些著名長篇一樣，在當時革命運動和文學運動方面都曾起了很大的影響和作用。

## 二　革命文學巨著——『子夜』

茅盾的子夜是一部革命文學巨著，在中國現代文學史上，是一部出色的作品。

子夜寫成於一九三二年，正是中國左翼作家聯盟成立後兩年，茅盾是左聯的會員，子夜的出色成就，也就顯示了左聯的業績，這在當時，是具有很重要的政治意義的。

作者自己敘述他寫作子夜的動機是這樣的：『一九三〇年……正是中國革命轉向新的階段，中國社會性質論戰進行得激烈的時候，我那時打算用小說的形式寫出以下的三方面：(一)民族工業在帝國主義經濟侵略的壓迫下，在世界經濟恐慌的影響下，在農村破產的環境下，爲要自保，便用更加殘酷的手段加緊對工人階級的剝削；(二)因此引起了工人階級的經濟的政治的鬥爭；(三)當時

的南北大戰，農村經濟破產以及農民暴動又加深了民族工業的恐慌。這三者是互爲因果的；我打算從這裏下手，給以形象的表現。這樣一部小說，當然提出了許多問題，但我所要回答的，只是一個問題，即是回答了托派：中國並沒有走向資本主義發展的道路，中國在帝國主義壓迫下，是更加殖民地化了。中國民族資產階級中雖有些如法蘭西資產階級性格的人，但是因爲一九三〇年半殖民地的中國不同於十八世紀的法國，因此中國民族資產階級的前途是非常暗淡的。在這樣的基礎上產生了中國民族資產階級的動搖性。當時，他們的出路是兩條：(一)投降帝國主義，走向買辦化；(二)與封建勢力妥協。他們終於走了這兩條路。』(九)

這誠如作者在子夜後記裏面所說是『大規模地描寫中國社會現象企圖』，這企圖是偉大的，作者在書中把故事發生的地點放在當時的全國經濟中心，最典型的半殖民地半封建化的都市——上海，以一個非常精幹抱有發展中國民族工業的『壯志雄圖』的民族資本家絲廠老闆吳蓀甫爲中心，展開一個非常複雜非常矛盾的故事：其中有農村崩潰與農民暴動的場面，有由於帝國主義經濟侵略使得民族工業不景氣的場面，有資本家剝削工人，工人反抗能工的場面，有操縱金融的交易所的場面，有資本家的家庭的糾紛和生活的場面等等。書中人物，有民族資本家，有買辦資產階級美帝國主義『掮客』，有指導工人運動的共產黨員，有黃色工會的工賊，有封建社會的『僵屍』，有許多無聊的小資產階級知識分子，有各式各樣的資產階級女性，也有許多工人和農民。這樣巨大的複雜的鬥爭場面，這樣多的不同階級的人物，薈萃一書，通過作者的藝術手腕，給有機地聯系了起來，這在子夜以前，是還不曾有過的。

作者通過這些巨大、矛盾、複雜、繁多的事件和人物，十分形象地把他寫作子夜的企圖表現出來了。他有力地說明了當時中國的一個最重要最基本的問題：那就是帝國主義爲了挽救自身的危機，它就要加緊侵略殖民地半殖民地國家，使之更加殖民地化，决不容許他們走向資本主義道路。因此，半殖民地半封建的中國的民族工業，在帝國主義侵略和壓迫之下，不僅不可能得到發展，並且要受到帝國主義的摧殘和控制。這些民族資本家爲了自保，一方面就必然要加緊對工人階級的剝削；另一方面也就必然要和封建勢力妥協，投降帝國主義，走向買辦化。所以子夜中那個精强幹練的民族資本家吳蓀甫終於不得不投降美帝國主義『掮客』趙伯韜。作者在這一重大問題上，就不僅有力地駁斥了當時托洛斯基匪徒的中國要走向資本主義發展道路的荒謬胡說，而且也打破了當時一般中上層知識分子忘了侵略中國的帝國主義是中國主要敵人，只胡塗地希望振興中國民族工業，富國强兵，走歐美資本主義社會道路的胡塗想法。由於作者是通過藝術形式來說明這一問題，再由於作者的高度的藝術才能，又能够生動、具體地表達出來，這就比較一般闡述這一問題的論文有更好的更大的說服力量。這樣，子夜就完全適合了當時革命鬥爭的要求，盡了宣傳革命教育羣衆的任務，並進而推動了革命運動。這是子夜的重大的歷史意義，也是子夜的成就之一。

其次，作者既生動地指出了中國民族資產階級的動搖性、買辦性和反動性，同時也形象地描寫了中國革命的主要動力——中國共產黨領導的工人運動和農民運動。在書中第四章就寫了農村的革命力量包圍了並且拿下了一個鎭市，第十三章十四章十五章也寫了很多工人英勇鬥爭的場面。雖然這一些寫得還不够深入，但作者却有力地指出了中國革命的主力必須是中國共產黨領導下的工人和

農民，只有他們才能夠堅決徹底執行反帝反封建的任務，明確了中國革命前途，在一定程度上鼓舞了當時讀者的革命情緒。這是子夜的成就之二。

再次，作者很成功地寫出了一些具有歷史意義的人物，如民族資本家吳蓀甫，買辦資產階級趙伯韜，以及他們周圍的一些人，並很生動地反映了當時上海社會的這一方面，這是作者對中國現代文學一個巨大貢獻，這個貢獻是別人不曾提供過的。『子夜出版二十年以來，它對讀者的印象也是如此。到今天，在我們文學上，要尋找在一九二七年至抗日戰爭以前這一時期的民族資產階級和買辦資產階級的形象，除了子夜，依然不能在別的作品中找到；而這些形象也還活在作品中，這是子夜的生命的主要所在。……因為在這裏有它新的開闢。』〔一〇〕這是子夜的成就之三。

最後，所有以上這一些，作者都是站在革命的，人民的立場去觀察分析的，雖然有些地方還流露了一些小資產階級的思想感情，但那已不是主要的成分。所以子夜是一部比較成功的革命文學作品，而且在當時的革命文學創作中，像這樣大規模的描寫中國社會現象，子夜也還是第一部，因而，它在中國革命文學的歷史發展方面，也起了很大的推動作用。這是子夜的成就之四。

就由於這些成就，子夜在中國現代文學史上就有着不可磨滅的光輝。

關於子夜的一些缺點，作者自己在一九五二年曾有過一段分析，他說：『這一部小說寫的是三個方面：買辦金融資本家，反動的工業資本家，革命運動者及工人羣衆。三者之中，有兩者是直接觀察了其人其事的，後一者則僅憑「第二手」的材料，——即身與其事者乃至第三者的口述。這樣的題材的來源，就使得這部小說的描寫買辦金融資本家和反動的工業資本家的部分比較生動眞實，而描

寫革命運動者及工人羣衆的部分則差得多了。但最大的毛病還在於：一，這部小說雖然企圖分析並批判那時的城市革命工作，而結果是分析與批判都不深入；二，這部小說又未能表現出那時候整個的革命形勢。原來的計劃是打算通過農村（那時革命力量正在蓬勃發展的）與城市（那是敵人力量比較集中因而也是比較强大的）兩者的情況的對比，反映出那時候的中國革命的整個面貌，加强革命的樂觀主義，所以在小說的第四章就描寫了農村的革命力量包圍了並且拿下了一個市鎭，作爲伏筆，但這樣大的計劃，非當時作者的能力所能勝任，寫到後半，只好放棄，而又不忍割捨那第四章，以至它在全書中成爲游離的部分，破壞了全書的有機的結構，這倘是小事，而不能表現出整個的革命形勢，則是重大的缺陷。子夜的寫作過程給我一個深刻的敎訓：由於我們生長在舊社會中，故憑觀察亦就可以描寫舊社會的人物，但要描寫鬥爭中的工人羣衆則首先你必須在他們中間生活過，否則，不論你的「第二手」材料如何多而且好，你還是不能寫得有血有肉的。』(一)

作者自已這段分析是非常誠懇而且也非常中肯的。正如作者所說，由於他對於革命鬥爭和在鬥爭中的工人羣衆及革命者還不够熟悉，所以分析批判他們的革命工作就不能深入，而且描寫他們的形象，也就不能全面，甚至有一部分歪曲的地方。也正由於這一原因，所以作者反映當時的革命形勢也就不够深刻（作者自已說『未能表現出那時候整個革命形勢』，有些過謙，其實，在一定程度上還是表現了的），有些地方就不免流於概念化。此外，性慾的場面，描寫過多，也是此書的一個缺點。

不過，這些缺點，在子夜中也只能說是『白圭之玷』，並不能損害它的光輝成就，它仍是中國現代文學史上一部巨著。

## 第二節 反映社會生活各方面的小說

### 一 概說

左聯成立之後，在魯迅指導和關切之下，革命文學就成爲當時文藝界的巨大洪流，文學中的社會主義現實主義得到了進一步的發展，魯迅的那篇對於左翼作家聯盟的意見也就可以當作社會主義現實主義的創作方法論來看的。同時，就在這篇文章裏，魯迅提出了『應當造出大羣的新的戰士』這一重要任務，他自己並且以最大的努力來執行了這一任務，他差不多拿出他的一半時間來指導青年作家寫作，和青年們談問題，通信，改稿子。就在魯迅這樣熱烈的關懷和指導之下，這一時期，即一九三〇年左右至抗日戰爭爆發這一段，中國出現了大批的新的革命文學作家，他們的作品雖然還不能說就是社會主義現實主義的作品，但社會主義現實主義因素却是越來越多了，而且收穫的豐富遠遠超過以前的任何時期。

這一些革命文學作家，在小說方面，成績較著影響較大的是丁玲、張天翼、葉紫、蕭紅等，他們將在底下分別詳述。

此外像吳組緗、魏金枝、蔣牧良、沙汀、歐陽山、蕭軍、舒羣、端木蕻良、羅烽、葛琴、艾蕪、陳白塵、周文、耶林等，都寫下很多反映社會生活各方面的作品。

吳組緗、魏金枝、蔣牧良、沙汀、歐陽山等人的作品，多半是反映農村中階級關係，即地主的凶殘剝削和農民的貧窮困苦及其反抗鬥爭的。吳組緗寫有西柳集和飯餘集等，大半是描寫農村動盪崩潰的情況，刻畫人物很眞實生動，文字也細緻明快，但作者的立場似乎僅僅止於同情。最好的一篇是一千八百担，寫大家族的沒落，土劣把持義莊以及農民的反抗，頗爲當時所稱許。魏金枝寫有七封書信的自傳，奶媽，白旗手等，他除了寫衰老崩潰的農村情況而外，也有城市小人物的面影。但時時流露知識分子的憂鬱凄楚的情調。蔣牧良寫有錦砂，强軍行，旱等，描寫農村災難最多。沙汀寫有航線，土餅，苦難等，寫的多是四川的農村生活，和農民的自發的反抗鬥爭。他在抗戰期間有着更大的成就，下章當再詳述。歐陽山寫有崩決，描寫水災中農民逃荒的情形，及其反抗鬥爭。此外稍前的柔石寫有爲奴隸的母親，描寫一個貧苦患病的農民爲了生存而出典自己的妻子給地主的慘劇。這些作品都反映了當時農村的眞實情況，但也有一個共同缺點，就是作者本身對農民反抗鬥爭的生活體驗不够，因而一寫到這些場面時，就不免流於抽象概念，遠不如寫地主凶殘和農民困苦來得生動眞實了。

蕭軍、舒羣、端木蕻良、羅烽、葛琴則是以寫『九一八』『一二八』以後，中國人民和士兵羣衆的抗日要求和行動著稱。蕭軍在抗戰後期，曾犯錯誤，思想頑固落後，甚至近於反動，但他這時寫的八月的鄉村，在一定程度上，還是寫出了東北人民在日本帝國主義壓迫下奮起反抗和敵人進行英勇鬥爭的事實。舒羣的沒有祖國的孩子是寫一個朝鮮小孩在日本帝國主義侮辱欺凌底下終於殺死了一個日本軍官。端木蕻良的鷲鷺湖的憂鬱是寫在日寇鐵蹄下的東北農村的慘況。羅烽的歸來，是寫

不願做亡國奴的青年逃出東北的情況。葛琴的總退却則是寫『一二八』戰役中士兵羣衆的轉變及在退却時的失望和憤怒。這些作品在一定程度上都代表了當時中國人民的抗日要求，鼓舞了人民的抗日情緒。但却也有一個共同的缺點：即作者們對於這個鬥爭的本質理解得不够，他們沒有從這個鬥爭中的階級關係上去分析，例如中國反動統治階級如何勾結日本帝國主義，鎭壓中國人民抗日運動；中國人民又如何從這個鬥爭中提高了階級覺悟等等。因而就使得作品成爲單純的反日民族意識的反映，就顯得不够深入了。

此外，寫邊境農民生活和殖民地國家人民反抗帝國主義侵略的行動的，有艾蕪的南國之夜，寫國民黨反動政府的牢獄慘狀的，有陳白塵的曼陀羅集，寫國民黨軍隊貪汚腐化的，有周文的烟苗季，寫國民黨反動政府在『三次圍剿』中用空軍屠殺農民的，有耶林的村中。這些作品對當時讀者都曾起過一定的積極的影響和作用。

## 二 丁玲的小說

丁玲的第一個短篇小說集在黑暗中是一九二八年出版的，接着一九二九年出版了自殺日記，一九三〇年出版了一個女人。

作者這一時期的作品充滿了『五四』以來的新女性要求解放的精神，大胆的描寫了這些女性的精神苦悶以及由苦悶而帶來的衝決一切的情緒。這可以她的莎菲女士的日記（收在在黑暗中）爲代表。這小說中主角『莎菲女士是心靈上負着時代苦悶的創傷的青年女性的叛逆的絕叫者。莎菲是一

位個人主義者，舊禮教的叛逆者；她要求一些熱烈的痛快的生活；她熱愛着而又蔑視她的怯弱的矛盾的灰色的求愛者……莎菲女士是「五四」以後解放的青年女子在性愛上的矛盾心理的代表者』。〔一二〕這種思想，很顯然混雜着資產階級頹廢享樂的浪漫主義的成分，是一種不健康的思想傾向。但是，從另一方面看，這種新式的叛逆的女性出現在一位女作家筆下，在當時也顯然帶有和舊社會挑戰的意味的。敢於挑戰總還是勇敢的，不過問題是在挑戰以後，無論是勝利或是失敗，總不能沒有出路的，然而，莎菲女士日記中却沒有解決這一重要問題，這樣，作者就陷入了一種絕望的、感傷的虛無主義傾向之中了。這一點，作者自己也曾有過分析，她說：『在黑暗中，不覺的也染上一層感傷，因為我只預備來分析，所以社會的一面是寫出了，却看不到應有的出路。』〔一三〕

但是，以作者的衝决一切，敢於向舊社會挑戰的勇氣，和追求光明的慾望，在當時的汹湧的革命浪潮之中，在革命文學運動激盪之下，是不難找到出路的。終於作者思想有了初步的轉變，寫出了韋護，再進一步寫出了一九三〇年春上海和田家冲。

這三篇小說顯然是在當時的初期革命文學的影響之下寫成的。韋護是一個革命與戀愛的故事，男主角韋護是一個共產黨員，女主角麗嘉的思想仍是莎菲女士型的，他們結合以後，麗嘉因為愛人忙於革命工作無暇和她溫存而感到不快，而韋護却感到戀愛無形中妨礙了他的工作要決然離開麗嘉了。這時麗嘉方才覺悟，也表示要決心從事實際革命工作。革命終於戰勝了戀愛，故事就此結束。作者對於麗嘉的思想個性有着很多的描寫，但政治認識仍嫌模糊，轉變的根據也不充分，而男主角韋護則寫得很概念，對當時革命形勢社會情況描寫也不够。這是由於當時作者並未參加實際革命工

作，因而對革命形勢了解不多，對革命者也不熟悉，多半是只憑想像寫出來的原故。一九三〇年春上海也是以革命與戀愛爲題材的，却更有意識地想把握着時代，透過上海羣衆運動來寫出。男主角子彬是一個不求進步的小資產階級知識分子，一切革命運動對他都不能發生影響，他的妻——女主角美琳却傾向革命，思想上經過幾度矛盾鬥爭之後，終於參加了實際革命工作。爲了革命，犧牲了愛情。在創作方法上，和韋護大致相同，但作者對革命的認識却更清楚了一些，初期的那些不健康的虛無感傷的個人的情調已經不復存在了。田家冲則更進一步描寫農村中的階級鬥爭，甚至連一個地主的女兒也變成了共產黨員。雖然還帶有若干浪漫主義色彩，但作者思想意識却是向前跨進了一大步。

一九三一年，作者發表了著名的水，這篇小說是以一九三一年中國十六省大水災作背景，故事中的主人公就是遭了水災的農民羣衆，他們開頭和洪水鬥爭，後來又和飢寒鬥爭，最後逃難到城市，在死亡和地主官僚的欺騙中逐漸覺悟到『起來是要起來的，可是不是搶，是拿回我們的心血，告訴你，雜種，只要是穀子，都是我們的血汗換來的。我們只要我們自己的東西，那是我們自己的呀』！終於在『天將曚曚亮的時候，這隊人，這隊飢餓的奴隸，男人走在前面，女人也跟着跑，吼着生命的奔放，比水還兇猛的，朝鎮上撲過去』。

水的發表，引起當時的重視，並不是偶然的。首先，作者採用了當時廣大人民中所發生的極普遍的而又關係到生死存亡的重大事件——水災作爲題材，並正確地站在革命的立場，用了階級鬥爭的觀點去分析理解，指出了所謂『水災』，其實是軍閥混戰和官僚地主剝削的結果，因此鬥爭的目標就應該是後者。其次，作者不僅採用了農民作主人公，並且是一羣農民羣衆。因此，書中着力描寫

的，就不是個人的心理的分析，而是集體的行動的開展，在這開展之中顯示了農民羣衆的偉大力量，只有這力量才能挽救他們自已。在小說的結尾，這力量並逐漸趨向於組織化。第三，在這小說中，作者完全拋開了過去的『革命的浪漫蒂克』的氣息，雖然還不能說就是社會主義現實主義作品，但已開始向社會主義現實主義邁進，這就作者個人來說，固然是一大進步，但更重要的，還是她以具體的創作實踐批判了當時流行的那些『革命加戀愛』的公式主義作品，和與她同時的張天翼一樣，給『革命文學』帶來了新的內容，因而推動了『革命文學』更向堅實的道路上前進。

但是，由於作者那時對農民生活體驗的還不够，對革命鬥爭生活也還沒有深入，因而描寫這樣一個巨大現實事件，就不能具有更大的規模，只用兩三萬字寫成了近乎『速寫』的作品，沒有很好的完成這巨大題材所給予的任務。此外，像這樣巨大的農民羣衆的鬥爭運動，在當時是不可能不受蘇區土地革命運動的影響的，作者在書中沒有顯示出這影響來；而這個鬥爭中的領導者和組織者也缺乏明確的形象，這應該都是這篇小說的缺點。

這以後，作者陸續寫下了一些革命文學作品：某夜是寫共產黨員在英勇就義的時候高呼口號；感到『展在眼前的是一片燦爛的光明，是新國家的建立』那種英雄氣概和高貴品質。消息是寫一些工人的母親，一羣窮苦的老婆子，對於革命的傾心嚮往和由衷喜悅。眞實生動，很有感動人的力量。奔是寫詩人亞洛夫則是寫白俄怎樣在上海破壞工人運動，很顯然是對蔣光慈的麗莎的哀怨的批判。奔是寫一羣農民在地主的高度剝削下無法生存跑到都市謀生，但都市也充滿了失業者，他們不得不轉回去，但都堅決地說出：『孫二疤子（壓迫他們的地主），你等着！』這樣雄壯的話來。

作者這時還寫了一部未完成的長篇母親，那是寫一個前一代的女性，怎樣從封建勢力重圍中掙扎出來的過程，書中包括的時代，從滿清末年起，經過辛亥革命，第一次國內革命戰爭，一直到作者執筆時，規模相當濶大，但現實的戰鬥意義却不够强。

抗日戰爭爆發後，作者到了延安，更深入地參加了實際革命鬥爭。一九四八年她寫出了反映偉大的土地改革的長篇小說——太陽照在桑乾河上，一九五一年榮獲斯大林奬金。這部作品當在下篇評述。

## 三　張天翼的小說

張天翼的第一篇小說三天半的夢發表於一九二九年，接着一九三〇年發表了從空虛到充實，一九三一年發表二十一個。此後，他陸續寫下蜜蜂、脊背與奶子、移行、鬼土日記、一年、在城市裏、清明時節、萬仞約、反攻、時代的跳動、三弟兄、團圓、春風等長短篇小說，又寫有奇怪的地方、禿禿大王、雨林的故事等新的兒童文學作品。

在一九二九—三一年間，正是『革命的浪漫蒂克』公式主義的作品受了批判並爲讀者所厭倦的時候，而一些舊現實主義不能明確指出革命前途的作品又不能滿足讀者需要，這時張天翼站在革命的立場，用現實主義的方法，寫出了一些新的短篇小說，便立刻引起當時文藝界的普遍注意，並受到廣大讀者的熱烈歡迎。在這一點上，恰恰和丁玲在一九三一年發表的水一樣，給革命文學帶來了新的內容，推動了革命文學的進展；如果就影響來說，作者在青年知識分子中所起的影響和作

用，較之丁玲還要來得更爲廣泛普遍。作者這種推動革命文學更向堅實道路上前進的功績，在中國現代文學發展方面，是有着很大的歷史意義的。

値得特別注意的，是作者一開始他的創作生活的時候，便是面向現實社會人生的，這以後，他不但從沒有對現實感到厭倦，並逐漸向現實突進深入，他從沒有寫過離開現實或是個人主義的感傷頹廢之類的東西，當時他的作品給人的印象是：『個人主義的虛張聲勢沒有了；使人厭倦的感傷主義由平易的達觀氣概代替了；「戀愛與革命」的老調子擺脫了；理想主義的氣息消散了；道德的糾紛被丟開了；人工製造的「情熱」沒有影子了。』（一四）這是完全符合作者作品的實際情況的，並且作者還始終一貫地保持了下來，這種不懈怠地，嚴肅地忠實於現實的精神，是作者的一大特點，這特點曾經在當時文藝界和青年知識分子中起了積極的模範作用。

作者筆下的現實社會人生也相當廣泛：有小資產階級知識分子的灰色可笑的生活，有諂上驕下拚命往上爬的小市民層人物，有地主官僚階級的貪婪剝削的行爲及其內部的矛盾，也有農民和士兵大衆的硬朗的形象。而所有這一些，作者都是站在革命的立場，基本上是用無產階級的觀點去觀察分析的。

作者『是從「小康之家」（借用他自己的用語）裏出來的，進過大學，在中流社會裏謀生』。（一五）因而他對這一社會層的人物，即中小地主及其周圍人物，小官僚和職員，沒落的小資產階級知識分子，中下層小市民等特別熟悉，所以在他筆下出現的也以這一類人物爲最多。由於他熟悉他們，並能用正確的觀點方法去分析他們，因而把他們的醜惡和缺點也就看得更透，更深入，他寫出了這羣

傢伙的多種多樣的醜態：有的不顧一切地拚命地往上爬，受了侮辱還要『爬』，碰了釘子還要『爬』，爲了『爬』他們可以無恥地跪在皮帶面前痛哭，可以出賣朋友，甚至可以自殺。等到稍稍爬了上去，就得意忘形，出盡醜相。例如皮帶裏的炳生先生，宿命論與算命論裏的舒同志，一年裏的白慕易和梁福軒，清明時節裏的謝老師等等。有的則是成天在矛盾動搖和苦悶中生活着，或是搞一些無聊下流的戀愛，例如猪腸子的悲哀裏的猪腸子，移行裏的桑華，報復裏的黃先生和卜小姐，找尋刺激的人裏的江震等等……作者用辛辣的諷刺手法，把這些可恥可笑的人物加以漫畫化，把他們的虛僞的假面具血淋淋地扯了下來，讓讀者看清這假面具後面的醜惡形象。作者對他們雖然極盡嘲笑、諷刺甚至作踐之能事，但是作者心情却是嚴肅的，因此所獲得的效果，就不僅是輕蔑的一笑，而會引起讀者的警惕和憤怒。

作者描寫地主階級剝削農民殘害農民的作品，在數量上不及前者豐富，但却也生動地暴露了一些地主階級的凶殘面目。例如在他的初期作品三太爺與桂生裏面，就寫了一個地主活埋農民姊弟的駭人聽聞的凶暴慘劇。以後他又寫了脊背與奶子裏的長太爺，笑裏的九太爺，萬仭約裏的閔貴林等等，都是剝削別人榨取別人甚至强姦農民妻子的一些猪狗不如的地主和地主的狗腿子。此外，作者還寫過一些專門壓迫善良的人民，統治階級的下層支持者，都市和農村中的流氓和痞棍。

除了這些渣滓蛆蟲似的人物而外，在作者筆下也還出現一些肯定的爲作者所稱許的人物，例如搬家後裏面的革命工人的孩子，二十一個裏面的由於覺悟反對內戰而叛變的士兵，最後列車和路裏面的主張抗日的士兵羣衆，蜜蜂和菩薩也管不了裏面的反抗的農民，仇恨裏的由於階級友愛而和士

兵和解的逃難的農民，兒女們裏面的反抗地主抽捐的青年黑二和大才等等，作者都是用階級分析的方法來處理這些題材的。但是，由於作者對這些人物不够熟悉，寫的時候就不免憑着主觀去推測想像，因而寫出來就遠不如他寫的那些渣滓人物生動眞實。

根據以上看起來，作者的作品在階級立場和革命觀點上是沒有什麼錯誤的。在人物塑造上，作者也有他的獨具的才能，特別是在他的短篇小說裏面，能够很緊張地抓住『鬥爭』的焦點，因而使得人物更加凸出，能給讀者以極深刻的印象。

但是，作者的作品却也不是沒有缺點：如前所說，作者對工農大衆的生活體驗不够，因而在描寫他們的時候，就多少有些概念化。其次呢，由於作者有着高度的諷刺才能，但有時却使用得不恰當，就不免失之諧謔和油滑，反倒減低了諷刺的效果，這在作者早期作品中，更爲顯著，如洋涇浜奇俠便是這一失敗的例子。後來逐漸趨向切實，『但又有一個缺點，是有時傷於冗長』。〔六〕第三，仍是由於他的諷刺才能，他對他作品中的人物的態度，是肯定還是否定，幾乎是在一出場時，他就通過他的諷刺藝術告訴了讀者。這好處是明快簡捷，但隨之而來的，有時就難免不能深入。不過到抗戰期間作者已克服了這一缺點，如華威先生和新生，就仍保有明快簡捷的優點，而又趨向博大深厚了。

華威先生是抗戰初期一篇著名的作品，那是寫一個小官僚華威先生打着『抗日救亡』的招牌，實際上是在幹着極端自私自利的卑鄙無恥的勾當，這是抗戰洪流中浮出來的殘渣，這殘渣是阻礙抗戰新生力量的發展的。

這篇小說發表後，引起了兩種不同的意見：一種認為這種無情的暴露與諷刺是完全需要的，必須把這些阻礙抗戰的殘渣揭出來，然後新生的抗戰力量才能得到發展。另一種則是由於國民黨反動派把華威先生歪曲地來作為對於熱心救亡青年的譏誚，而日寇報紙又譯了過去，作為他們諷刺中國抗戰的材料，因而就懷疑到抗戰期間諷刺文學是否需要了。不過，不管兩種意見如何不同，對於華威先生這一人物塑造的成功，則是並無異論的。

說諷刺文學在抗戰期間不需要，那顯然是一種曲解，這在第三章中已經說過了。但就這篇小說來講，為什麼會引起這種懷疑呢？這小說在創作方法上是否有不妥當的地方呢？關於這，巴人曾這樣說過：『華威先生在有些場合，終於不免發生壞的影響，這決不在於作品的主題的積極性與消極性的分別，而在於……忽略了（或者是因客觀環境不允許）典型情勢……作者顯然是祗寫出了「什麼樣」的華威先生，而沒有寫出怎樣地會變成這樣的華威先生，「什麼樣」的華威先生的性格，作者是寫得極為典型的。而怎樣地會變成這樣的華威先生的社會環境，作者卻沒有給它典型的寫出，這就使華威先生這一頂帽子，往往給一些惡意誣衊者利用，戴到真正熱心救亡，忙得不可開交的青年頭上去，這對於作者不能不說是一種遺憾。』（七）巴人這一段批評是有其正確的部分的，假如作者能夠把華威先生的過去生活照映着現在來寫，那自然可以寫得更露骨一些，明確一些。但是巴人的意見卻也有值得考慮的地方：第一，就如巴人所說『客觀環境不允許』，如果這樣寫，國民黨反動統治者是會扼殺這篇小說的。第二，其實作者在小說中也透露了一些華威先生是個什麼樣貨色，例如坐着一輛雪亮的包車，戴着金戒指，拿着一枝雪茄烟，還有一根老粗的黑油的手杖，這一副形象是一副

道地的『劣紳士豪』或『黨老爺』的形象，決不是什麽救亡青年。更重要地是，作者已經指出華威先生還幹着近乎特務的勾當。例如他打聽調查沒有找他參加的戰時保嬰會的負責人，他質問那個組織難民讀書會的青年，問他是什麽『背景』，問他有什麽秘密行動，這不已經分明指出華威先生是一個國民黨特務之流了麽？但是惡意誣衊者還是要利用它，把華威先生這頂帽子戴到眞正救亡青年頭上去，那麽，即使作者把產生華威先生的社會環境寫得再典型一些，惡意誣衊的人還是要惡意誣衊的，所以這倒並不足爲作者遺憾。而作者以簡短篇幅，精鍊的語言，把自己所要表達的企圖飽滿地表達了出來，成功地創造了華威先生這一典型人物，倒確是抗戰初期不可多得的佳作。

同樣的，新生也是一篇諷刺小說，那是諷刺那種自命隱逸清高的『新名士』的，主角李逸漠是一個所謂『最純粹的藝術家』，每年能收七百石租穀，平時住在家裏過着『隱逸』的生活，畫點畫，刻刻圖章，寫寫小品文，清閒自在。抗戰爆發，給他這種生活打破了，他需要『新生』，於是便跑到一個中學去教書，他要『到這後方來做點工作』。但是過去清閒孤獨的生活，使他遠遠地脫離了現實，他一方面對新的抗戰的事物不能理解，另一方面又苦苦地留戀過去的生活。就是這樣，他瞧不起別人，覺得沒有人能談得來，而別人呢，也無法跟他搭得上，逐漸的，他竟對漢奸論調同情了起來，他雖然也知道這同情是不對，但却又沒有勇氣去駁斥。這樣，他就深深陷入了極端矛盾極端苦悶之中而不能自拔。

作者很典型地寫出了李逸漠這樣一個人物，通過他的矛盾心情的發展，把他的性格寫得十分自然，細緻，深入。在抗戰初期，有許多知識分子是或多或少的具有李逸漠這種性格的，作者在這裏

就給了他們一個當頭棒喝——如果不徹底清醒過來，就會不知不覺地墮入漢奸圈套中去的。由於這篇小說的藝術上的成就，人物形象塑造的成功，這一喝對當時某些知識分子說來是具有很大的教育意義的。

作者在語言方面在當時也是一個出色的作家，他有着極豐富的人民口頭語彙，經過他的加工洗鍊之後，使用出來，不僅簡明生動，而且跳脫活潑，使讀者有極其新鮮的感覺。他有高度驅遣語言的能力，能够在語彙語法上表現出人物的性格來，有着吸引讀者的力量，這也是他的作品在當時受到讀者愛好的原因之一。

作者又是一個兒童文學作家，他相當熟習兒童心理和兒童語言，在兒童文學中注進了新的正確的思想內容，這在當時還是一件創舉，他給新的兒童文學開闢了道路，這貢獻也是不可磨滅的。

## 四 葉紫和蕭紅的小說

葉紫生長在湖南益陽的蘭溪農村中，在第一次國內革命戰爭的時候，他參加了那時中國共產黨領導的如火如荼的湖南農民運動，這些農民運動像暴風驟雨，排山倒海似的捲來，一切反動勢力——地主，官僚，軍閥以至帝國主義，都在這偉大的運動面前嚇得目瞪口呆，渾身發抖，有的在家鄉立不住脚，便像癩狗似的夾着尾巴逃到了都市。但是，很快的革命失敗了，反動的地主官僚軍閥又捲土重來，用一切殘酷的方法來鎮壓農民：槍殺，砍頭，肢解，活埋，非刑拷打，超經濟的剝削……恐怖像腥霧似的籠罩着農村。這樣，農民運動在表面是被鎮壓下去了，但是，復仇的階級鬥爭的火

燄却熊熊地燃燒在廣大農民的心底，一有機會，便立刻像悶雷似的爆發出來。

葉紫目擊了這一全部鬥爭過程，他全家並曾在這鬥爭中浴血過來。〔八〕他親眼看見了農民運動的迅猛興起，也看見了這運動被殘酷鎮壓，更看見了在這鎮壓下的藏在農民心底的仇恨的火。這一切像一個巨大的壓力在壓着他，要他把這『火』散佈出去。他曾經對朋友說：『我現在的生活，全然不能由我支配。我精神上的債務太重了。我經歷了不知多少鬥爭的場面。……凡是參加這些搏鬥中的人，都時刻向我提出無聲的傾訴，「勒逼」我為他們寫下些什麼，然而，我這枝拙筆啊！我能為他們寫下些什麼呢？』〔九〕所以他說他的作品『無論如何，都脫不了那個時候的影響和教訓』。〔一〇〕

就在這樣一個沈痛和憤怒的情緒之下，在這樣一個戰鬥要求之下，他寫下了三部小說——一九三五年出版的短篇集豐收，一九三六年出版的短篇集山村一夜和中篇星。

這些小說，除了極少的一兩篇外，全是寫農民生活和農村中的階級鬥爭的。由於他有實際的農村生活和農民鬥爭經驗，他和他所寫的那些血的鬥爭的史實有着血肉相連的關係，所以這些作品就如他自己所說：『這裏面，祇有火樣的熱情，血和淚的現實的堆砌。毛脚毛手。有時候，作者簡直像欲親自跳到作品裏去和人打架似的。』〔一一〕魯迅在豐收序中也說：『這裏的六個短篇，都是太平世界的奇聞，而現在却是極平常的事情。因為極平常，所以和我們更密切，更有大關係。作者還是一個青年，但他的經歷，却抵得太平天下的順民的一世紀的經歷，在輾轉的生活中，要他「為藝術而藝術」，是辦不到的。』又說，他的『作品在摧殘中（按指國民黨反動派對革命文學的摧殘）也更加堅實。不但為一大羣中國青年讀者所支持，當電網外在文學新地上以王伯伯的題目發表後，就得到世界的讀

者了。這就是作者已經盡了當前的任務，也是對於壓迫者的答覆：文學是戰鬥的』！(三)

是的，作者的作品幾乎每一篇都盡了它的戰鬥任務。

在這些作品中，他以極大的憤怒寫出了地主階級以及反動軍官的貪婪，陰狠和毒辣。像豐收中，農民雲普叔挨飢受餓，賣掉自己心愛女兒，好容易挨到秋天，得到了一個豐收，但結果所有收穫的糧食却全部被地主榨去。火裏面，地主命令團丁開槍射殺農民。雷網外裏面的王伯伯被反動軍警敲勒去僅有的幾塊錢之後，還放火燒了他的房子，最後竟用機槍掃射農民羣衆，即使是婦女兒童也不能倖免……

但是作者筆下的農民却不是馴伏的羔羊，他們有些是曾經在中國共產黨領導的農民運動中鬥爭過來的；他們懂得怎樣用自己的力量來保衞自己。於是在作者的筆下就展開了火熱的階級鬥爭的場面。火的最後，是農民羣衆衝進了地主何八家中，打死了何八，繳了團丁的槍械，等到城裏反動軍隊開來的時候，他們已經跑到雪峯山和工農紅軍匯合去了，給反動派留下的只是沒有人煙的一百多里空地。雷網外裏的王伯伯，親眼看見自己的媳婦和孫兒被反動軍隊機關槍射死，他悲痛得要自殺，但最後他想起了『我還有一羣親熱的兒弟』，他立刻跳下了準備上吊的小凳，『背起一個小小的包袱，離開了他的小茅棚子，放開着大步，朝着有太陽的那邊走去了』。嚮導中的老農婦劉媽媽，三個兒子都被反動軍隊砍殺肢解了，她堅持着不跟紅軍退走，她『爲着兒子，爲着……怎樣的幹着她都是心甘意願的』。她終於等到反動軍隊到達，給他們做假嚮導，把他們帶進紅軍埋伏的陣地，一團反動軍隊弄得全軍覆沒。

是什麼力量鼓舞着這些農民的鬥爭勇氣呢？作者在篇中也都顯示了出來，火裏面的農民暴動，雪峯山上的紅軍是一個很大的鼓舞力量。電網外王伯伯奔往『有太陽的那邊』，那是由於紅軍曾經救了王伯伯的命，他深切地感受到了階級的友愛和溫暖。豐收中的雲普叔，當地主搶去了他的糧食以後，『十五六年農民會的影子，突然浮上了他的腦海裏』，他笑着鼓勵他的兒子去反抗地主。而嚮導中的老農婦劉嬸媽，報了仇以後，反動軍官發現受了騙，給了她一槍，她『渾身的知覺在一剎那間全消滅了』，但是——『她微笑着』。

在這些小說中，作者有着堅定的革命信心，和革命的樂觀主義的精神。

星是作者最後一篇小說，那是通過一個農村婦女——梅春姐來描寫一九二七—二八年間，湖南農民運動由蓬勃興起到被殘酷鎮壓以及農民奔向革命的全部過程的。當運動被鎮壓之後，受過革命教育的、以前是一個純樸的受够磨折的農村少婦梅春姐，又墜進了苦難的深淵，但她的心却始終不變，最後，她終於在一個夜裏『輕輕地走出了家門』，她沒有留戀，沒有悲哀，她彷彿覺得星光在指點着她：『走吧！你向那東方走吧！……那裏明天就有太陽啦！……』湖南的東方是江西，當時是中國共產黨領導的工農民主政府所在地。由於這些血淋淋的事蹟，都是作者親身經歷並感受了的原故，書中交織着火一樣的憤怒和希望的熱情，很能够感動讀者，鼓舞讀者。

一般說來，作者的全部作品在階級立場和革命觀點上是沒有錯誤的，但也許由於作者雖然親身參加這些鬥爭，却沒有深入革命組織和紅軍內部的原故，所以當寫到這一方面的時候，就顯得有些概念抽象，例如電網外裏面的那一節描寫紅軍的場面，星裏面的那些農民運動的組織工作，以及革

命者黃，都寫得不够眞實生動，當時整個革命形勢也沒有適當地有機地寫進去。此外，在星裏面作者把梅春姐丈夫，農村二流子陳德隆寫成一個十分反動的傢伙，是梅春姐的魔星。這在現實農村裏也許眞有這麼個陳德隆，但這究竟不是普遍現象，而且他的反動也是受人蒙蔽受人指使的，他自己仍是一個被壓迫者。作者過於誇張地寫出了他的反動性，在另一方面就會無形中冲淡了農民運動的眞正敵人地主官僚反動軍官的罪惡，作者本意當然不是這樣，但客觀上却起了這樣的作用，這不能不說是星的一個缺點。另外，在技巧方面也有一些毛病，如作者自己說的『有些地方敘述得太多，描寫得太少』。〔三〕文字也比較生澀，但這已不是主要的了。

作者是曾經企圖寫下一部較大的作品的，他在星的後記裏說：『我還準備在最近一兩年內，用自己親人的血和眼淚，來對那時候寫下一部大的，紀念碑似的東西的。可是，我的體力和生活條件都不够，每一次的嘗試，都歸失敗了。我不能够一氣地寫下去；爲了吃飯和病，我祇能寫一段，丟一下，寫一段，又丟一下；三四年來，結果還僅僅是那麼一大堆的材料，堆在一個破舊的箱子裏。然而，我又不能停下筆來，放棄寫作生活。於是，除了寫一些現時的短篇作品之外，便在那一大堆的材料裏面，割下了一點無關大局的東西來，寫了兩個中篇：一個便是這一篇星，另一個是正在寫作中的菱。』

但是，不幸得很，作者計劃中的那一部大作品，不但沒有動手，就連那個中篇菱也沒有完成，貧和病便奪去了他的生命，一九三九年他在他的故鄉湖南逝世了。

蕭紅（張迺瑩），是『九一八』以後，比較大規模地反映東北人民反抗日本帝國主義的鬥爭的作

家之一。他寫有長篇生死場，馬伯樂，呼蘭河傳和一些短篇，並用悄吟筆名發表過一些散文。

生死場是寫哈爾濱附近的一個村莊的農民們的困苦生活，在東北淪陷後，又遭受日本帝國主義的屠殺、姦淫，農民們在顛連困苦的逃難中，覺悟了只有反抗才是一條眞正的出路，於是這些善良樸質的人們：上年紀的老太婆，年青的寡婦，『好良心』的老漢，甚至連那個在世界上只看得見自己的一匹山羊的謹愼的農民二里半全都終於站了起來，走上民族自衞戰爭的前線。魯迅在本書序中說：『這自然還不過是略圖，敍事和寫景，勝於人物的描寫，然而北方人民的對於生活的堅強，對於死的掙扎，却往往已經力透紙背；女性作者的細緻的觀察和越軌的筆致，又增加了不少明麗和新鮮，精神是健全的。』〔三四〕

『九一八』以後，國民黨反動派在賣國的『不抵抗』政策之下，向日本帝國主義獻出了東北，並用一切殘酷手段加緊壓迫人民的抗日的要求和行動。生死場的出現，和當時許多抗日作品一樣，它閃出了東北人民也是全國人民對於賣國的『不抵抗』政策的憤怒的火燄，反映了東北人民和日本帝國主義堅決英勇的鬥爭，代表了東北人民也是全國人民的抗日要求。像這樣極富於現實意義的題材，自然得到了廣大讀者的歡迎，因而也就盡了號召抗日的作用。

但是生死場的作者，只寫出了東北人民在日本帝國主義蹂躪之下自發的鬥爭，事實上，東北人民的抗日鬥爭，在一開始就是在中國共產黨直接領導之下進行的。在這一重要環節上，作者却沒有很好的描寫，只是模糊的從一兩個人物口中透出『革命軍』這麼個組織，但究竟這個『革命軍』是怎樣的組織，却又沒有交代淸楚，這樣，這些農民鬥爭就顯得是在無領導無組織情況下進行的了，

這當然是不符合眞實情况的。書中之所以有着這一缺點，主要的還是由於作者自己實際革命鬥爭的生活不够的原故。

但作者繼生死場之後寫出的馬伯樂和呼蘭河傳，似乎是在走下坡路了。個人的悒鬱代替了戰鬥的氣息，這許是由於作者自己生活貧乏，而那種不健康的小資產階級思想感情又經常把她拖進苦悶深淵的原故。

長期的悒鬱苦悶，損害了她的健康，一九四二年她病故於香港。

## 第三節 『左聯』時期的革命詩歌運動和戲劇運動

### 一 中國詩歌會及其他詩人

一九三〇年，左聯成立後，曾經組織了一個普羅詩社，提倡革命詩歌。一九三二年九月，左聯領導的中國詩歌會在上海正式成立，發起人是穆木天、蒲風、任鈞等。在緣起中說：『在次殖民地的中國，一切都浴在急雨狂風裏，許許多多的詩歌材料，正賴我們去攝取，去表現。但是，中國的詩壇還是這麼沈寂；一般人在鬧着洋化，一般人又還只是沈醉在風花雪月裏……把詩歌寫得和大衆距離十萬八千里，是不能適應這偉大的時代的。』這後面的幾句話是針對着當時那些沒落的資產階級詩歌『新月派』和『現代派』說的，這也說明了中國詩歌會在一開始的時候便是戰鬥的。

中國詩歌會成立以後，特別重視組織工作，除上海總會盡量吸收會員外，還逐漸成立了廣州、北平、青島、厦門等地分會，擁有很多的會員，並辦有刊物或在報紙上出副刊。後來組織會遠及日本留學生中，並在東京出版詩歌生活。因此，中國詩歌會在推動革命詩歌運動方面，是曾經起了一定的影響和積極作用的。

中國詩歌會機關刊物新詩歌旬刊於一九三三年二月出刊，第一期上的發刊詩是可以當作該會同人的共同創作態度來看的：

我們不憑弔歷史殘骸，
因爲那已成爲過去。
我們要捉住現實，
歌唱新世紀的意識。

『一二八』的血未乾，
熱河的砲火已經燭天。
黃浦江上停着帝國主義軍艦，
吳淞口外花旗太陽旗日在飄翻。
千金寨的數萬礦工被活埋，
但是抗日義勇軍不顧壓迫。

工人農人是越發地受剝削，
但是他們反帝熱情也越發高漲。

壓迫，剝削，帝國主義的屠殺，
反帝，抗日，那一些民衆的高漲的情緒，
我們要歌唱這種矛盾和他的意義，
從這種矛盾中去創造偉大的世紀。

我們要用俗言俚語，
把這種矛盾寫成民謠小調鼓詞兒歌，
我們要使我們的詩歌成爲大衆歌調，
我們自己也成爲大衆的一個。

詩歌大衆化，是中國詩歌會同人的基本方向。大衆化的詩歌是離不開革命的立場和現實主義創作方法的，所以『他們決不作無病呻吟，對於風花雪月及其他閒情逸致也並不感到興趣。他們所關懷的，乃是大衆的生活情形，以及社會狀況』。(三五)在形式方面，大衆化詩歌必須能使大衆看得懂，聽得進，念得出，必須是一種和內容相調和的新形式，因此，『他們一方面批判地採用民謠、小調、鼓詞、兒歌的舊形式，寫了不少具有新內容的作品（如石靈的新譜小放牛以及曾由已故作曲家聶耳譜曲的碼頭工人歌、打磚歌、賣報小孩歌等等都是），一方面寫作了更多的音節流暢，自然，容易上口

跟『新月派』和『現代派』的作風完全不同的詩篇』。〔二六〕他們還特別提出了『新詩歌謠化』的口號，並在新詩歌上出過歌謠專號。此外，爲了擴大新詩歌宣傳效果，他們也曾注意到詩歌的朗誦問題。

一九三五年，中國詩歌會配合當時形勢，曾提出『國防詩歌』口號，也發表了不少國防詩歌的理論和創作，並出版有國防詩歌叢書。

中國詩歌會詩人中比較有成績的是蒲風，他寫有茫茫夜，六月流火，生活，鋼鐵的歌唱，和搖籃歌等詩集。作者的寫作態度是和中國詩歌會的主張一致的，他認爲詩歌必須『暴露現實』，並且有『預言社會，指導社會，鼓舞社會的職責』。〔二七〕所以他的詩歌沒有個人主義的情感的發抒，主要題材都是現實農村的生活。作者描繪了農民的被壓迫被剝削的痛苦生活，和他們在這壓迫剝削中生長出來的烈火般的反抗鬥爭的情緒，以及對革命的新的社會的嚮往，和對蘇聯社會主義社會建設的歌頌。在這些方面，作者的階級立場和革命觀點基本上是沒有錯誤的。如茫茫夜，動盪的故鄉，地心的火，跳躍，咆哮，咆哮等都是這一類較好的作品。但作者對於農村革命實際鬥爭沒有什麼經驗，因而概念抽象的句子，標語口號的殘餘，仍然在詩篇中存在着。此外，中國詩歌會詩人還有王亞平（寫有都市的冬、十二月的風、海燕的歌等），柳倩（寫有震撼大地的一月間），任鈞（寫有戰歌等），岳浪（寫有路工之歌）等。

臧克家並不屬於中國詩歌會，但也是這一時期出現的作者。他的第一個詩集烙印出版於一九三四年，以後寫有罪惡的黑手、運河、自己的寫照，抗戰期間，又寫有從軍行、向祖國、泥土的歌、

賓貝兒等詩集。一般說來，作者對於當時黑暗社會是非常不滿的，他自己曾說過要把眼前的慘狀反映在詩裏，要盡力揭破現實社會黑暗的一方面。他唱出了『炭鬼』、『洋車夫』、『歇午工』、『小婢女』的生活和痛苦，在罪惡的黑手中寫出帝國主義用作侵略中國工具的宗教的罪惡和工人的苦痛，在村莊、元宵、答客問中，描繪了貧困破碎的農村。這些詩暴露並批判了舊社會的黑暗，在當時是有其一定的積極意義的。但是由於作者的思想立場的限制，他對這些受壓迫的人民，却是用了第三者立場去客觀地觀察，同情悲嘆，但却拿不出辦法來；而他描寫農村的詩篇，却更多的低徊於封建農村社會的古老遺風，沒有看到農村中的主要矛盾和鬥爭——地主和農民之間的矛盾和鬥爭，因而作者在詩篇中雖然也寄有『希望』，但這『希望』却十分朦朧。作者在詩的形式方面也很注意，篇章的安排，音節和字句的錘鍊，都很下了一番工夫，所以時有伶俐俏皮的詩句，這方面可以看出他顯然受了『新月派』和中國舊詩的影響。但也由於過於重視錘鍊字句的緣故，有時反爲所累，顯得有些造作。

艾青和田間也是這一時期出現的詩人，但他們在抗戰期間却有着更多的成就，將在下章另作評述。

## 二　左翼戲劇運動和救亡戲劇運動

一九三〇年在左聯領導下，由沈端先和鄭伯奇等組織了上海藝術劇社，這是有意識地將戲劇運動作爲推動革命的第一個戲劇團體，它除配合當前革命形勢組織公演，並對工人羣衆特別減低票

價外，又認爲『要接近勞苦大衆，絕對不是幾次正式公演所能做到的，那麼要有不斷的簡單化的出演』。(二八)於是便組織了移動劇隊，曾幾次在電氣工人和紗廠女工中演出。同時又成立創作劇本研究會，爲了要表現農村革命的勃起，曾由乃超、冰廬合寫了一個短劇阿珍。

這時上海戲劇運動在全國革命浪潮推動之下，在左聯的倡導下，曾得到比較蓬勃的開展。在藝術劇社之前成立的具有浪漫主義氣息的南國社這時也轉變了方向，左明、陳白塵等組織了摩登劇社，在『完成民衆戲劇』的口號下，推動學校戲劇運動，洪深領導有戲劇協社和光明劇社，此外還有大夏劇社、辛酉劇社等。一九三〇年八月，這些劇團在左聯領導下，又組成了左翼劇團聯盟，後來因爲國民黨反動政府的壓迫，各劇團無法進行工作，一九三一年，又改組爲以個人爲單位的左翼戲劇家聯盟。

劇聯成立不久，『九一八』事變便發生了，這時劇聯工作很活潑，除展開工人羣衆中的戲劇活動外，並創作了很多的抗日劇本在各地演出。田漢寫有亂鐘、掃射、暴風雨中的七個女性和回春之曲。歐陽予倩寫有青紗帳裏。白薇寫有北寧路某站、敵同志。適夷寫有SOS、活路，這是特爲工人劇團的移動劇隊寫的劇本，曾在工人羣衆中演出，瞿秋白說這些戲，『都是眞正要想指出一條活路來的。這條活路的開頭，難免只是訴說沒有活路的苦處。然而，至少這種訴苦是有前途的；這裏因爲訴苦而哭，也將要是學會不哭的第一步』。(二九)

這時候，在左聯和劇聯的領導下，革命戲劇運動成爲戲劇界的主流，出現很多反映社會生活各方面的劇本。例如田漢寫有洪水、火之跳舞等，洪深寫有五奎橋、香稻米等，歐陽予倩寫有同住的

三家人等，阿英（錢杏邨）寫有春風秋雨等，夏衍（沈端先）寫有上海屋簷下等，陳白塵寫有街頭夜景和恭喜發財等，宋之的寫有罪犯，以及尤兢（于伶）的收在漢奸的子孫裏面的一些獨幕劇。此外也有採用歷史題材撰寫劇本的，如宋之的的武則天，陳白塵的太平天國和石達開的末路，夏衍的賽金花和自由魂等。而批判的現實主義劇作家曹禺的雷雨、日出也是在這一時期出現的。

一九三六年左右，為了配合當時革命形勢，戲劇界提出了『國防戲劇』口號，有組織的寫了很多以抗日救亡和反漢奸為主題的劇本。例如：尤兢的夜光杯、浮晁和秋陽，陽翰笙的前夜，宋之的的烙痕，章泯的東北之家、村中之夜和死亡線上。此外，這時戲劇界也展開了集體創作運動，組織作家共同創作，同時也是通過創作來組織作家，集體的研究某一題材，達到共同的認識後，再集體的去表現，把許多作家統一在同一正確的認識範疇裏面。這成績雖然並不怎麼顯著，但卻也集體寫了一些劇本，如洪深、沈起予、何家槐的集體創作由洪深執筆的走私，洪深、起予、凌鶴、張庚的集體創作由凌鶴執筆的洋白糖，章泯執筆的我們的故鄉，尤兢執筆的漢奸的子孫等都是在當時比較著名的。

以上這些劇本，在思想認識上，在人物塑造上，在事件發展上，以至在結構、對話等等方面：雖然或多或少都存在着一些缺點，但卻都是站在革命的立場，用現實主義的創作方法，反映社會各方面的生活的，而那些以抗日救亡為主題的劇本，卻也都蘊藏着要求民族解放的火熾的熱情，表達了人民對日寇漢奸賣國賊的憤怒，因而在各地演出，普遍受到歡迎，在一定程度上鼓舞了人民抗日的熱情，提高了人民抗日的信心，對推動抗戰起了很好的作用。

## 第四節　報告文學的興起和發展及通俗文藝的嘗試

### 一　報告文學的興起

左聯成立後，曾大力提倡報告文學。一九三一年十一月左聯執行委員會的決議『中國無產階級革命文學的新任務』中第四項『創作問題——題材，方法及形式』中便指出：『必須研究並且批判地採用中國本有的大衆文學，西歐的報告文學，宣傳藝術，牆頭小說，大衆朗誦詩等等體裁。』〔三〇〕由於左聯的倡導，再加上當時革命形勢的需要，報告文學便大量出現，並獲得很好的成績。

報告文學的主要特點，是將生活中發生的重要事件立即報道給讀者，所以它有濃厚的新聞性；但它又不同於報紙新聞，因爲它還必須形象化，必須將『事件』發生的環境和人物活生生地描寫出來，使讀者如同親身經歷着一般，並且從這具體的描繪中明白了作者所要表現的思想。因此，報告文學的主要任務就是將刻刻在變化，在發生的社會的和政治的問題立即正確地尖銳地予以批評和反映。

這種文體的活潑性和戰鬥性的特點，對於社會情況和政治形勢都處在急劇變化中的時代是非常切合需要的，讀者大衆迫不及待地要求知道生活在昨天所起的變化，作者也迫切地要將社會上最新發生的現象更迅速地，更直接地解剖給讀者看，而進步的刊物也要求要有銳敏的時代感，這樣，報

告文學便自然得到了大的開展。

從報告文學這一性質和特點去看，當時流行的『速寫』和『通訊』實際上也都是屬於報告文學的範疇。

一九三五—三六年文藝界曾有過集體創作運動，這運動和報告文學也是多少有點關係的。因爲對於某一大的事件或某一地區，某一生產部門的情況，組織一些作家去寫，集合起來，就是那一事件的集體創作。當時提倡集體創作的本意也是在此，周鋼鳴在展開集體創作運動㈢中說：『集體創作是與報告文學相結合的。集體創作應當用報告文學的方法，集體地去徵集豐富的材料，把各種社會的題材的眞實生活表現出來，才能發揮集體創作的獨異特點。』因此，集體創作首先就是要組織文藝青年、店員和工人等來從事創作活動，再通過創作活動來進一步組織他們。其次在組織中要分工，各個組織成員深入他們的各個生產部門，來表現各個部門的人物生活和眞實故事，最後完成集體創作，也可以說是集體報告文學。這一運動的本意是很好的，但在當時反動政治高壓之下，這樣的去廣泛組織羣衆，事實上不容易辦到，所以當時的集體創作只是幾個作家組織起來，從事試驗，成績不大。倒是報告文學通過這一運動，更擴大了作者的範圍，更得到讀者的重視。

## 二　多方面的作品

左聯成立之初，就很重視『工農通訊員運動』，曾在工人、店員和學生中，有計劃地進行了組織活動，所以通訊作者的範圍便推廣到工人、店員、學生以及機關職員，乃至一部分鄉村知識分子。

因此，這些作品中也就有了工人、店員、學生、職員、農民的生活反映。這些作品有很多是刊登在當時唯一的文藝報道性刊物文藝新聞上面。

左聯成立後一年，就發生了『九一八』事變，這一關係中華民族生死存亡的重大事件推動了報告文學的進展。當時上海工人以及各地學生的愛國運動風起雲湧，這一反帝鬥爭在報告文學上曾有大量的反映。『一二八』事變中，許多工人和作家都參加了抗日工作，或親上前線慰勞，或進行宣傳募捐，這些活生生的用鮮血寫成的反帝鬥爭的事實，迫使參加工作的人要以最大的速度反映出來。這時如丁玲、沈端先、適夷等以及很多不是專門從事文藝工作的人都寫了不少的報告文學。這些作品，後來大部分都收集在錢杏邨編的上海事變與報告文學一書中。

『一二八』戰爭雖然由於國民黨反動政府妥協投降而失敗，但中國人民的抗日運動在中國共產黨領導之下却更加廣泛與深入，報告文學也就與這運動結合了起來，因而它的活動範圍也就伴隨這運動得到擴大與深入。這一時期的作品，雖然有許多不是直接寫抗日事件，但都從各種生活部門中，各個不同的地區中，反映了由於日本帝國主義的瘋狂侵略給中國人民大衆帶來的災害，也反映了中國人民大衆對這災害的反抗與鬥爭，一般說來，這些反映是眞實地深刻地生動地寫出了中國人民大衆的生活面貌。這些作品都散見當時的雜誌報紙上面，後來有一部分曾收進孫瑞瑜編的活的紀錄一書中。

一九三五年，國民黨反動政府和日本帝國主義簽訂了賣國的『何梅協定』，出賣整個華北。八月，中國共產黨發表了著名的爲抗日救國告全國同胞書，號召停止內戰，一致抗日，立即得到全國

人民的擁護。十二月，北平學生掀起了『一二九』愛國運動，引起了遍及全國的反日高潮。這時國際國內的局勢都非常動盪，瞬息萬變。所有這一些羣衆愛國活動，抗日要求，以及日寇漢奸的罪惡行爲，在當時報告文學中都有着及時的、大量的、生動的記錄，一些雜誌如大衆生活，讀書生活，中流，光明等以及一些進步的日報上都以很多的篇幅來登載這類文字。更值得注意的是這些作品除了極少數的是出自專門文藝工作者的手筆而外，絕大多數是各地學生和各種職業青年寫的。例如一九三六年，文學社發起由茅盾主編的中國的一日，來稿就有三千篇以上，收入的作品也有五百篇左右，可以說是一部集體寫作的報告文學集，但其中文藝工作者的作品只佔百分之四點七，其餘的全是學生、教員、工人、商人、農民以及其他自由職業者甚至軍警的作品。從這些作品裏面，可以看到遍及全國的農村經濟的破產，日本帝國主義在中國的殘暴與獸行，國民黨反動政府的賣國行爲和反動措施，也看到中國人民堅決不屈的反抗鬥爭，以及獻身民族革命的無數的青年學生和志士。誠如編者在『關於編輯的經過』中所說：『從中國的每一個角落，發出了悲壯的吶喊，沈痛的聲訴，辛辣的詛咒，含淚的微笑，抑制着的然而沸涌的熱情，醉生夢死者的囈語，宗教徒的欺騙，全無心肝的獰笑！這是現中國一日的然而也不僅限於此一日的奇瑰的交響樂！然而在這醜惡與聖潔，光明與黑暗交織着的「橫斷面」上，我們看出了樂觀，看出了希望，看出了人民大衆的覺醒；因爲一面固然是荒淫與無恥，然而又一面是嚴肅的工作！』

這一時期報告文學中比較優秀的作品可以夏衍的包身工爲代表，這是寫日本帝國主義在中國所辦的紗廠利用中國封建勢力所造成的人間地獄的慘況的，日本廠主因爲自由勞動工人容易結合鬧工

潮，於是便採用了廉價而沒有結合力的包身工，這種包身工是『帶工』的老闆在中國內地找來的，她們的身體已經用一種奇妙方式包給了老闆，她們根本沒有『做』或者『不做』的自由，她們的工資就是老闆的利潤，因此老闆自然會忠誠地替廠家服務，廠家只和老闆接洽，可以毫不担心『管理』問題，這是一種十分典型的帝國主義在殖民地的剝削制度。作者非常生動地把這制度的根源指了出來，並眞實地寫出了這羣包身工的悲慘生活——那簡直是暗無天日的十八層地獄的生活，『沒有光，沒有熱，沒有溫情，沒有希望，……沒有法律，沒有人道』。作者用動人的具體形象描繪了出來，這就不僅喚起了讀者對日本帝國主義的仇恨心情，也就鼓舞了讀者的戰鬥勇氣。因而作者最後那句話：『黎明的到來還是沒法可推拒的』，對於讀者來說，就不是一句空洞的語言，而是具有生動的戰鬥內容的了。

此外像前期的白葦的牆頭三部曲以及宋之的的一九三六春在太原等在當時都是比較引人注意的作品。

## 三　通俗文藝的嘗試

左聯成立時，曾特別注意批判地利用中國的舊的大衆文藝形式，例如小調，說書，唱本等等，逐漸地加進新的敘述描寫方法，並指出這是革命的大衆文藝所必走的途徑。

當時左翼文藝界對這種『通俗文藝』作品也曾有不少的嘗試和創作，那時的十字街頭半月刊也登載了一些。由於當時客觀環境的限制，以及作者不能深入工農羣衆，這些嘗試和創作成績並不顯

著，也沒有在『利用舊形式』方面開闢出一條新的道路來，但在倡導大衆文藝的寫作，以及對後來大衆文藝創作實踐的影響上，却是有着較大的歷史意義的。

當時瞿秋白和魯迅在這方面都有過創作實踐。

瞿秋白在『一二八』事變後，寫有東洋人出兵一首長歌，並且用上海話和普通話寫成兩種，曾經風行一時。後來又寫有英雄巧計獻上海和江北人拆拼頭兩種，都是用說書形式來暴露『一二八』上海戰爭時，國民黨反動將軍們不戰而退出淞滬的故事，都是用普通話寫的。此外還有五月調，上海打仗景緻，可惡的××等數種。

魯迅寫有好東西歌，公民科歌，南京民謠等，都是登在十字街頭上的。好東西歌是寫國民黨反動軍閥官僚的醜態的，全文如下：

> 南邊整天開大會，北邊忽地起烽烟，北人逃難南人嚷，請願打電鬧連天。還有你罵我來我罵你，說得自己蜜樣甜。文的笑道岳飛假，武的却云秦檜奸。相罵聲中失土地，相罵聲中捐銅錢，失了土地捐過錢，喊聲罵聲也寂然。文的牙齒痛，武的上溫泉，後來知道誰也不是岳飛或秦檜，聲明誤解釋前嫌，大家都是好東西，終於聚首一堂來吸雪茄烟。（三）

公民科歌是諷刺反動軍閥何健下令學校講授『公民科』的，南京民謠則是描寫國民黨反動官僚『謁靈』的醜態的。

當時的迫切的戰鬥任務使得瞿秋白和魯迅不可能多作這方面的嘗試，但從這極少的作品中，也可以看出這兩位中國文學巨人對於中國民間傳統的文藝的重視了。

〔一〕從牯嶺到東京。
〔二〕同〔一〕。
〔三〕茅盾選集自序。
〔四〕同〔一〕。
〔五〕關於野薔薇。
〔六〕同〔三〕。
〔七〕同〔三〕。
〔八〕茅盾自選集：我的回顧。
〔九〕子夜是怎樣寫成的，巴人文學初步引。
〔一〇〕馮雪峯：中國文學中從古典現實主義到無產階級現實主義的發展一個輪廓。見新華月報一九五二年十一月號。
〔一一〕茅盾選集自序。
〔一二〕茅盾：女作家丁玲。
〔一三〕我的創作生活。
〔一四〕胡風文藝筆談：張天翼論。
〔一五〕同〔一四〕。
〔一六〕魯迅書簡：致張天翼信。
〔一七〕巴人：文學初步。
〔一八〕見星的後記。
〔一九〕蕭紅：悼『豐收』的作者——葉紫，劉西渭：咀華二集葉紫的小說引。
〔二〇〕同〔一八〕。

〔二一〕豐收自序。

〔二二〕且介亭雜文二集：葉紫作「豐收」序。

〔二三〕同〔二二〕。

〔二四〕魯迅：且介亭雜文二集。

〔二五〕任鈞新詩話：關於中國詩歌會。

〔二六〕同〔二五〕。

〔二七〕六月流火：關於六月流火。

〔二八〕拓荒者第一卷第三期：關於藝術劇社。

〔二九〕亂彈及其他：反財神。

〔三〇〕錢杏邨：現代中國文學論，一九三一年中國文壇的回顧引。

〔三一〕光明雜誌第二卷第一號。

〔三二〕見集外集拾遺。

# 第十章　抗戰文學作品

## 第一節　報告文學、街頭詩、街頭劇和通俗文學作品

### 一　報告文學的空前發展

抗戰初期，報告文學得到了空前的發展，在一切文藝部門中，成爲最廣泛地被使用着的形式，並且受到了廣大讀者的歡迎。

這原因是不難明白的。

首先，抗日民族解放戰爭把所有的作者帶進了廣濶的戰鬥環境中，個人生活就有了空前未有的劇變，他們或是直接參加了戰爭，或是參加了戰時工作。在工作中，他們經歷了前所未有的紛紜複雜而又緊張熱烈的生活，同時也看到了前線和後方的許多英勇悲壯的可歌可泣的事實，以及動盪社會裏的一切動態——進步的，落後的，新生的，腐朽的等等。這一切，一方面激動了他們的火熾的熱情，迫使他們要把這些經驗和事實寫出來；另一方面呢，戰爭的生活和環境又不容許他們對這些

經驗多作冷靜的思考和熔鑄。這樣，他們就必須選擇一種最直接簡短的文學形式，迅速敏捷地記錄出生活的眞實，來宣傳抗戰民主，推進抗戰民主運動，報告文學恰是最適於完成這種任務的文學形式。這就是抗戰以來報告文學特別發達的一個主要原因。

其次呢，當時客觀環境也迫切需要大量的報告文學。抗戰的爆發，振奮了讀者羣衆的長期苦悶的心情，正和作者一樣，他們也熱烈地投身於戰爭或戰時工作之中，因此，在精神食糧方面，他們已經沒有餘暇也沒有心情去閱讀與抗戰無關的作品，他們所日夜關心的是戰爭的發展和戰時工作的情況，他們渴望在文學作品中能够看到這方面的記錄和反映；並且由於生活的劇變和緊張，他們更渴望這些紀錄在時間上要迅速敏捷，在形式上要簡短精鍊。這樣，報告文學就自然而然地受到他們的歡迎，當然也就促進了報告文學的發展。

抗戰期間報告文學的發達，不僅表現在量的方面的增加，也表現在質的方面的進步。這進步首先是它所反映的方面的廣濶，達到了前所未有的程度。抗戰的中國社會現實的各方面，在報告文學中差不多都有了反映：有前方戰士的英勇戰鬥，有後方民衆的忘我工作；有傷病的將士的悽慘和苦痛，有流離的難民的悲哀和苦難；有敵人的凶殘和橫暴，有淪陷區民衆的英勇的殉難和堅決的反抗，有戰區的落後民衆的胆怯和貪婪，有前方的進步民衆的奮發和勇敢；有敵後民衆的艱辛和苦鬥，有敵後武裝的發芽和成長，有國民黨統治區的政治的黑暗和特務的作惡，有解放區的民主自由幸福的生活和生產建設的努力；有渣滓人物的垂死掙扎，有新生人物的勇敢直前……幾乎可以說是應該記錄的全都記錄了。其次，在表現方法上也在發展過程中逐漸進步，抗戰初期的報告文學多有

平舖直敘、新聞紀事式的、概念化的毛病。但隨着抗戰的發展，作者生活也逐漸廣泛逐漸深入，因而對現實的認識和理解也就能够比較全面比較深刻。在這樣的認識基礎之上，所以就有較多的綜合性的、生動的、形象化的作品出現了。

這些報告文學作品，按照所寫的題材，大略可以分爲下列的四個方面：

第一是前線戰爭情況的報導。這一時期參加戰爭的或是從戰爭中產生出來的許多文藝工作者，他們親身經歷了戰爭，用自己的親切的體驗，曾寫出不少的較好的報告文學作品。如：S M以初期上海戰爭爲素材寫出的閘北打了起來、從攻擊到防禦、斜交遭遇戰，東平的我們在那裏打了敗仗等。還有許多作品，憑着作者的見聞，寫出了各個戰地的情況：如丁玲的孩子們，以羣的台兒莊散記，田濤的中條山下、黃河北岸，宋之的的長子風景線等。此外，在抗戰初期，由於國民黨反動政府不是眞心對日作戰，因而它的軍官們在許多戰役裏面都是事前毫無準備，臨時張皇失措，以致很快地喪失了許多城市，部隊倉皇撤退，人民流離失所，這些情況在報告文學中也有反映。

第二是後方各種戰時動態的報導。這可以從三方面來看：第一是關於傷兵生活的描寫。這類作品在抗戰初期特別多，不過由於作家們對士兵的生活體驗得不够深入，有的甚至沒有什麼體驗，因此寫出來的傷兵往往只寫出了傷兵的表面，而沒有接觸到他們的心理狀態和本質特徵。不過在這些報導中却也暴露了國民黨軍隊的腐化以及對傷兵漠不關心的事實。關於這方面的作品有駱賓基的救護車裏的血，我有右胳膊就行、在夜的交通線上等。第二是關於逃亡生活的描寫。如劉白羽的逃出北京，蹇先艾的塘沽之日等，都寫出了中國人民不可動搖的復仇決心。曹白的受難的人們、楊可中寫

出了國民黨官吏剝削難民的罪行，以及難民在苦難中更加强了抗戰意志。第三是關於敵人空軍轟炸的殘暴行爲的控訴，例如草明的遭難者的葬禮報導了廣東的慘炸，葛琴的在江邊報導了浙江的慘炸。老舍的五四之夜，宋之的的從仇恨裏生長出來的報導了「五四」重慶的慘炸。在這些報導裏面有力地控訴了敵人的獸行，更寫出了中國人民對敵人的不共戴天的仇恨和復仇的决心。

第三是淪陷區和敵佔區的情況報導。抗戰期間，敵人在淪陷區大肆屠殺中國人民，但是英勇的中國人民不但沒有屈服，相反的，他們在血泊中是更堅强的站了起來並反抗敵人。環繞敵人佔領區的周圍，在廣大的農村裏，民衆們在中國共產黨領導之下紛紛起而武裝自衞了。這在報告文學中也有記錄，例如駱賓基的東戰場的別動隊便是敍述東戰場的民衆武裝的生活和戰鬥的。碧野的北方原野和太行山邊便是描寫生長在北方原野和山岳中的民衆游擊隊的生活的。柳林的一支游擊隊的產生便是報導保定附近民衆武裝的結成的。

第四是廣大的敵後抗日根據地的報導。抗戰期中，國民黨不戰而放棄了廣大的國土，而中國共產黨就領導了中國人民在這被國民黨放棄了的國土上建立起許多敵後抗日根據地，和敵僞作頑强不屈的鬥爭，鞏固並發展了這些根據地。在報告文學裏面，首先記錄了這種根據地的創立和發展的是立波的晉察冀邊區印象記，在這篇報告中，他記述了這區域創立的過程，活動在這區域的新人物的面影，以及建立在這新基地上的新事業的萌芽和成長。接着荒煤的童話、誰的路，以羣的渡漳河都報導了晉東南游擊根據地的動人情況。沙汀的游擊縣長、老鄉們、僞軍和僞政權、知識份子等，記錄了冀中游擊根據地人民的活動以及那個區域中的變革蛻化和創造的情形。何其芳的七一五團和大

青山敍述了大青山游擊根據地的發端，以及領導創立這根據地的軍隊的艱苦、忍耐和切實的作風。這一些報告都寫出了這些抗日根據地的許多新人物的產生和成長，許多新事業的創造和發展，以及舊事物的崩潰，消滅，或是蛻化，變革。此外，敵人在我們根據地軍民的英勇打擊下的狼狽醜態，以及其困窘和絕望的心情，報告文學中也有了記述，像立波的敵兵的憂鬱，何其芳的日本人底悲劇，荒煤的破壞嗎？建設嗎？，以羣的聽日本人自己底申訴等，都是依據俘虜的書信日記等資料，忠實地敍述了出來的。

以上是一九四二年以前中國報告文學的大概情況，一九四二年以後，在國民黨統治區域內，由於法西斯反動統治和戰事的沈寂，報告文學曾經一度減少，直到一九四四年後方民主運動高漲以後，才又有一些報告民主運動的作品出現。

## 二　街頭詩、朗誦詩和街頭劇

抗戰初期，詩歌在數量上之多，僅次於報告文學。這是因爲詩歌最合適於表達作者對於抗戰的激動、振奮的情緒的緣故。但是，爲了要使詩歌更有效地服務於抗戰宣傳，單靠數量上的豐富是不够的，因此，大家便特別重視左聯以來所倡導的詩歌大衆化的問題，並企圖在過去研究的基礎上，在創作實踐上來進一步解決這一問題。街頭詩，朗誦詩等便是在這樣探索研究情況中出現的。

街頭詩運動首先是在陝甘寧邊區政府所在地延安發動的，這種詩的主要特徵是：以人民大衆爲對象，以目前的具體的戰爭和政治事件爲題材，形式短小精悍，文字通俗具體。它有時彷彿近似標

語，然而又不是標語，它比標語具體，文字更比標語生動，有韵脚，有音節，容易上口，容易記住，它具有詩的一切特點和要求。

街頭詩又叫做牆頭詩或傳單詩，顧名思義，就知道這種詩寫出後一定要有行動的，或者寫出來貼在牆頭，或者印出來像傳單似的散發。但在反動的國民黨統治區域內，這種行動是要受很大壓迫的，所以街頭詩運動只有在延安那樣民主自由的環境中才能得到發展，傳到國民黨統治區域來，首先行動就受到了限制。結果只有停留在討論研究範圍之內，雖有寫作，也就熱烈不起來，當時搞得熱烈一點的還是朗誦詩。

詩歌朗誦問題在一九三四年中國詩歌會曾經初步提出過，抗戰爆發後，得到進一步的開展。抗戰期間以至戰後，詩歌朗誦經常在各種羣衆性集會上、晚會上舉行。許多詩歌團體都組織了詩歌朗誦會，西北戰地服務團更組織了詩歌朗誦隊到前方去朗誦過。

朗誦詩的主要目的，是要求得詩歌和人民大衆更緊密地結合，這結合的過程也就幫助了詩的發展。因爲要向羣衆朗誦，首先它的內容就必須要適合羣衆，這主要的是要思想感情和羣衆一致；其次，表現方法必須特別洗鍊精粹，語言必須是羣衆的語言，句法必須明朗，用字必須確切，不這樣，朗誦就不會成功。所以朗誦詩實際上也是詩歌大衆化的一種實踐。但是，在這個主要環節上，當時朗誦詩是做得很不够的，它的朗誦多半還是局限於知識分子的圈子裏，沒有能够眞正和大衆結合，深入工廠和農村，這當然是受了客觀環境的限制，但就朗誦詩本身而論，內容形式和語言不够大衆化也是一個原因。

街頭劇是戲劇大衆化的一個新的實踐，它是從『活報』發展出來的，在土地革命時期，江西工農紅軍中便創造了『活報』這一新的藝術形式，在紅軍中曾獲得很大的宣傳鼓動效果。抗戰前夕，『活報』發展成爲街頭劇。抗戰爆發，由於『活報』和街頭劇的表現形式非常適合工農大衆，所以許多戰地服務團、抗日宣傳隊、救亡演劇隊、巡迴演劇隊等差不多全把街頭劇作爲演出宣傳的主要節目。

『活報』的表現方法的特點是靈活、迅速，它是用戲劇的形式來報告社會情形和政治動向的。某一事件發生了，或是值得表揚的英勇事蹟，或是應揭發的敵僞陰謀，都可以立刻用『活報』形式表現出來，去向羣衆宣傳。因此它的內容多半是根據報紙上的新聞，或當時當地新發生的事件，由於它表現迅速，演出方便，所以在前線及敵後游擊區最爲流行；但也因爲如此，它的脚本是有時間性的，隨時創作，隨時廢棄，所以流傳得也就不廣泛。寫作這類脚本的多半是在前線上工作的服務團團員，宣傳隊隊員以及一些在部隊工作的文藝青年。

街頭劇是從活報發展出來的，但比活報較爲複雜，也不像活報的時間性那樣强，所以流行得也比較廣泛。它的最大的特點是演出的靈活、方便，有時演員混在觀衆裏面，和觀衆打成一片，收得更好的效果。因爲演出的簡單，所以演出的地點就不受什麼限制，農村的稻場上，路旁的樹蔭下，前線的戰壕邊，都可以作爲臨時劇場。編寫這類劇本的，也多半是服務團和宣傳隊的一些文藝青年們。這些街頭劇以放下你的鞭子最爲著名，這個劇在抗戰前夕就已經流行，抗戰爆發前後，在全國各地演出了無數次，雖然它本身有其缺點，例如只寫出東北人民逃亡流浪的悲慘，却沒有指出東北

人民自『九一八』以後即在中國共產黨領導下武裝抗日的重要的一面。但却寫出了日本帝國主義的殘酷兇暴，失去祖國的人民的生活苦難，因而激動了羣衆的抗日情緒，在宣傳抗戰方面，這個劇是起了很大的教育作用的。

此外，在後方還有一種『茶館劇』，『遊行劇』，『燈劇』等等形式，這都是和街頭劇相類似的戲劇。

## 三　通俗文學作品

如前所說，在左聯時期，伴隨着文學大衆化的討論，通俗文學作品也曾出現過一些，不過，由於客觀環境的限制，以及從事這一工作的人寥寥無幾，成績是不大的。抗戰前夕，爲了宣傳抗日救亡，通俗文藝又曾一度流行，但也爲數不多。抗戰爆發後，文學大衆化再度掀起討論，通俗文學作品也就有很多人在試驗創作起來。在數量上比以前就豐富得多了。

當時專門刊登通俗文學作品的刊物就有很多種，特別在抗戰初期，如漢口出的七日報、大衆報，成都出的星芒報、通俗文藝五日刊等等，都是專門登載通俗文學作品的。

在抗戰初期，這些通俗文學主要的是利用舊形式。通常採用的，大半是舊劇、鼓詞、小調，以至數來寶等。但由於大部分作者沒有深入了解通俗文學的基本意義，也不大明白『利用舊形式』是一個批判揚棄的過程，因此，就把舊形式的利用變成了舊形式的模仿，機械地理解了『舊瓶裝新酒』，甚至『五更調』『打牙牌』的調子也裝上了抗戰詞句，把利用舊形式弄得非常庸俗化了。一般

說來，都是反映現實不够，描寫典型無力，多少有千篇一律的公式主義化的傾向。產生這現象的原因，除了上面所指出的沒有深入了解通俗文學的基本意義而外，還有兩個原因：一是有一些作者認爲寫作通俗文學是很容易的事，因而在寫作的時候就不够認眞嚴肅，有些粗製濫造。另一個原因是：一般說來，通俗文學工作者政治認識不够，沒有看到抗戰的基本動力——人民的力量，因而只公式地單純地從一些戰役上去描寫自己和敵人。由於這一些原因，所以就產生了上面所說的那一些缺陷。

當然，這些作品在抗戰初期也不是一點作用都沒有起的，同時這些缺陷在實踐過程中也逐漸認識出來，並且有了初步的克服。這裏可以拿當時西北戰地服務團的一個總結爲例：他們首先認爲『舊瓶是可以灌進新酒的，但却並非毫無選擇，而是批判地接受』。因此，他們曾經利用各種舊形式進行宣傳，例如『大鼓、快板、相聲、合作、活報、雙簧、評詞、新化子拾金、打倒日本昇平舞等』，據他們說，這些形式『簡單，活潑，詼諧，通俗，民衆最喜歡，也最容易懂，最容易接受』。他們總結說：『當然，在原則上我們是主張能够創造出一些新的東西出來，不能盡迎合一般文化落後的愛好低級趣味的羣衆，但這不是一下子便可成功的，這要逐漸把大衆藝術水準慢慢提高以後，新的東西方才能被他們接受。因此，在抗日的現階段，我們的希望，還是先洗一洗舊瓶，把新酒灌進去吧，不要潑在地上，太可惜了。』[1]在這個總結中，雖然對大衆藝術的認識還不够妥當，但却可以看出抗戰初期對利用舊形式問題一些不正確的認識和缺陷，這裏已經很少存在了，並且逐漸摸索出了道路，相當地得到羣衆的歡迎，因而獲得了抗戰宣傳效果。

在實踐過程中，大家又逐漸發現了另一個問題，即地方文藝對於通俗文藝的重要性。這點，在上述的西北戰地服務團已經有了初步的實踐，例如他們的節目中就有地方文藝：評戲和秧歌。不過，却沒有明確地作爲一個問題提出。這以後，在不斷地實踐中和宣傳活動中，地方文藝的重要性就越發來得明顯，引起了大家的注意，如茅盾當時所說：『現在有許多位朋友，已在寫抗戰的鼓詞，抗戰的京戲，也有許多朋友在試寫抗戰的楚劇和湘戲，廣東的新詩人已在寫新的粵謳，這都是令人興奮的好音！我們應當使這種運動擴大而普遍起來。作家們這樣寫，民間文藝專門研究者要提供怎樣「利用」的方案，而諸凡鼓詞、京劇、說書、湘戲、楚劇、粵劇的藝員們也應該和利用舊形式的文藝工作者取得聯絡，密切合作；能如此，方可說我們對於抗戰工作沒有怠工。』(三)

此外，在實踐過程中，對於通俗文學的寫作技術也曾展開過討論。

但是，由於國民黨反動政府的畏懼通俗文學的流行將會使人民的抗戰情緒更趨高漲，便對通俗文藝千方百計地予以種種阻礙，以至取締禁止。所以在武漢失守之後，通俗文學的寫作在國民黨統治區域內便逐漸消沈下來了。

總起來看，抗戰初期的通俗文學作品在數量上還是不少的，不過却有一個共同傾向：即在形式上，始終沒有擺脫舊形式的範圍，雖然大家也明白要在舊的基礎上來創造新形式，但新形式始終沒有出現。在內容上，由於寫作者深入羣衆不夠，對羣衆的思想感情體會不深，因而寫出的作品多半是些抽象概念的敍述，沒有什麼感動人的力量。

形成這一個傾向的原因，首先當然是由於國民黨反動政府不允許進步的通俗文學作品在人民大衆

中去流傳，通俗文學寫了出來，却無法到羣衆中去實踐，聽不到羣衆的意見，那自然就沒法提高，沒法創出新形式。其次呢，作者對於民間形式雖然明白要『批判』地去用，但對民間形式的精華即帶有人民性的東西，分析理解得都不够深入，這自然也限制了作品的提高。第三是由於作者自己的思想感情未經改造，和人民大衆有着距離，那麽作品也就無從爲大衆所歡迎接受了。

這些傾向和原因，雖然阻礙了通俗文學的前進，但和抗戰前比較起來，究竟有了很大的進展，在宣傳抗戰方面有其一定的效果；而在通俗文學的創作方面，也提供了一些經驗和失敗的教訓。

## 第二節　反映抗戰前期各方面生活的文學作品

### 一　概說

從抗戰爆發，到一九四二年，這一時期的文藝創作活動的情況大略如下：

抗戰初期，詩歌曾經盛極一時，那時候，所有的詩人們都懷着難以言說的興奮熱情，投身抗戰熔爐之中，英勇地吹起了詩的號角，那時出版的詩歌刊物竟達十餘種之多，例如：最先在上海出刊的開拓者、高射砲，在武漢出刊的時調、詩時代，後來在長沙出有中國詩藝，昆明出有戰歌，桂林出有中國詩壇、頂點等。一些詩人如郭沫若、穆木天、黃藥眠、臧克家、蕭三、何其芳、王亞平、艾青、田間、柯仲平、袁水拍等以及許多青年詩人都寫下了很多的抗戰詩篇，有人統計從抗戰開始

到一九四二年六月間出版的詩集單行本有一百多種，詩的創作約計有五十萬行以上。㈢不過，這些詩歌數量上雖然很豐富，但質的方面却大部分沒有達到理想的要求。特別在抗戰初期，多半是直感的熱情的呼喊，生活既未深入，寫的時候，又未免急就成章，因此，藝術的動人的力量自然也就減弱了。但隨着抗戰的進展，進步的詩人也就不復再停留在熱情呼喊的階段上，對抗戰有了進一步的理解，對抗戰的主要力量人民的力量有了較多的認識，對生活也有了較深的體驗，這樣，詩歌作品較之抗戰開始時雖然減少了一些，但質的方面却比較堅實起來了。

小說方面，在抗戰初期簡直很少有人寫作，寫小說的人大半去寫報告文學去了，隨着抗戰的深入，作家對抗戰意義的理解也進了一步，逐漸地比較冷靜地來觀察分析抗戰中的一切現象和問題，這就需要用比報告文學更完整的藝術形式來表達，這樣，大約在抗戰一年後光景，以抗戰為主題的小說就逐漸地多了起來。例如寫前線戰鬥的有東平的第七連等，奚如的蕭連長，雷加的一支三八式，草明的誠實的小俘虜，姚雪垠的差半車麥稭，碧野的在獲鹿等，寫新舊人物的思想的矛盾和隔膜的有艾蕪的秋收，荃麟的英雄等，寫落後思想在抗戰推動下得到進步的有楊朔的帕米爾高原流脈，劉白羽的五台山下，奚如的第一階段等。暴露後方各種黑暗現象的有張天翼的華威先生，黃藥眠的陳國瑞先生一羣，沙汀的在堪察加的一角，周而復的雪地等。此外如巴金、丁玲、荒煤等也都寫下了一些抗戰作品，此外還湧現了一些新的作家，如：柳青、駱賓基、谷斯範、程造之等。這一時期長篇小說出現的不多，較著稱的有吳組緗的鴨嘴澇（後改名山洪），谷斯範的新水滸，歐陽山的戰果等。

戲劇方面，在這一時期收穫最爲豐富，戰爭初起時，曾經產生很多的宣傳鼓動的獨幕劇和街頭劇本，這些劇本大多是以號召人民起來參加戰爭爲主題的，熱情洋溢超過了理性的刻劃，一般說來，藝術性是較爲貧弱的。但隨着抗戰的深入，戲劇和其他文學部門一樣，理性認識逐漸代替了前期的激情，多幕劇也大量出現了，其中有描寫抗戰中軍民奮鬥的，如集體創作的盧溝橋，王震之的流寇隊長，夏衍的一年間，陽翰笙的塞上風雲等；有描寫敵後鬥爭及敵僞醜態的，如夏衍的心防，于伶的夜上海等；有描寫後方不合理的現象的，如老舍的殘霧，宋之的的霧重慶等；有描寫抗戰中進步方面的如陳白塵的秋收，宋之的的刑等；有描寫歷史故事，用以激勵人心的，如陽翰笙的天國春秋，阿英的明末遺恨等。有人統計自抗戰發生至一九四一年春，多幕劇本一共有四十二種之多，㈣包括作家有田漢、歐陽予倩、洪深、熊佛西、夏衍、陽翰笙、陳白塵、于伶、宋之的、老舍、曹禺等。

總起來看，這一時期的詩歌、小說、戲劇各部門的創作，在創作方法上，雖然不完全一致，但主要的，成爲文藝界主流的仍然是社會主義現實主義的方向，而在抗戰的熱情激動之下，一些中間作家所寫的也都是愛國主義的現實主義作品。只有極個別的作家，由於受不起抗戰的熬煎和國民黨法西斯統治的高壓，而退縮不前，寫一些抗戰加戀愛的色情小說；或是充滿憂鬱感傷氣味的詩歌，但在當時抗戰洪流激盪之下，這些作品只是自生自滅，並不爲人所注意，當然更談不到什麼影響了。

下面評述的便是這一時期的成就較大影響較廣的一些作家和作品：詩歌方面是艾青、田間和柯仲平，小說方面是東平和艾蕪，戲劇方面是夏衍。

## 二　艾青、田間和柯仲平的詩歌

艾青是浙江人；他在一九三二年左右便開始了詩歌創作生活，大堰河詩集便是抗戰前出版的。抗戰期間，他寫下了更多的詩篇；如北方、向太陽、他死在第二次、火把、黎明的通知、雪裏鑽等詩集。

據作者自述，他出身於『一個地主家庭，在一個貧苦的農婦家裏撫養到五歲，感染了貧民的憂鬱回到父母家裏，在被冷漠與被歧視的空氣裏長大』。後來『在藝術學校學了一學期繪畫，到資本主義國家流浪了幾年』。九一八事變後回國，『很快地就被送進監獄』，出獄後一直在上海。抗戰後，曾在大後方流浪過一個時期，最後到了延安。(五)

作者的出身經歷，和他的詩篇是多少有些關係的。由於他在農村裏長大，受了農民的撫養，所以他雖然是地主階級出身，但對於受着苦難的農民却有着眞摯的熱愛；不過他究竟是一個地主階級出身的知識分子，又在資本主義國家受過幾年教育，多少受了一些象徵派印象派資產階級文藝思想的影響，因而，他面對他所熱愛的人受着的苦難，雖然感到憤怒，但却濃厚地染上了一層憂鬱和傷感，而缺乏一股壯健的粗獷的反抗氣息，他只是『用遲滯的眼睛看着這國土的沒有邊際的悽慘的生命』，『用呆鈍的耳朶聽着這國土的沒有止息的痛苦的呻吟』。不過，他的憂鬱和傷感却也不是產生於對人生的厭棄，而是產生於對舊世界的悲憤與憎惡，而這悲憤與憎惡却又基於他對自己的國土和生長在這國土上的受着苦難的人民有着深沈的摯愛。所以他曾經以最大的熱情和敬愛呈獻給他的保

姆大堰河，歌唱許多純眞的人的形象——『過路的盜』，『偸牛賊』，作者把自己的命運和苦難祖國的命運聯繫在一起，於是他的詩便處處發出那樣的土地的泥土氣息，處處使自己和祖國大地渾合爲一，像作者在我愛這土地裏面所歌唱的那樣。雖然他還沒有明確地從階級關係上去觀察分析一切問題，但這一熱愛祖國的崇高意念却成爲他的作品的生命源泉，所以他在透明的夜中也就寫下了光明的憧憬和健壯的人們的形象。如像『油燈像野火一樣，映出十幾個生活在草原上的泥色的臉』。『油燈像野火一樣，映出我們火一般的肌肉，以及——那裏面的——痛苦，憤怒和仇恨的力。』這樣充滿活力的强烈的生人氣息的詩句。

由於他有着這樣一顆渴望黎明的心，當抗戰爆發後，他便從孤獨苦悶的世界中大踏步走了出來，走到了十字街頭，走進了人民中間，以深摯的熱情和歡樂，歌唱這『新的日子』，歌唱『北方』，歌唱『太陽』，歌唱英勇的戰鬥者，他在復活的土地中這樣勉勵自己——

> 就在此刻，
> 你——悲哀的詩人呀，
> 也應該拂去往日的憂鬱，
> 讓希望甦醒在你自己的
> 久久負傷着的心裏：

但是『往日的憂鬱』是不可能一下子就『拂去』了的，就拿這首詩來說罷，他雖然極力想拋棄它，清洗它，但是個人的憂鬱的感情陰影，却潛伏在他的心靈深處，在不知不覺中還是流露了出來。同

樣，在北方一詩中也流露出這一情緒，這裏面所描繪的只是無力的悲哀的北方與人民，而不是頑强的戰鬥的北方與人民。在向太陽詩中最後一節，他激昂地歌唱着：『這時候，我對我所看見，所聽見，感到從未有過的寬懷與熱愛，』但是結尾一句却是出乎意外的這樣消沈：『我甚至想在這光明的際會中死去……』

抗戰前期，作者寫了兩篇叙事詩：他死在第二次和火把。

他死在第二次是寫一個傷兵的故事，這傷兵是個農民出身，由於作者對農民不够熟悉的緣故，寫傷兵的思想感情往往不知不覺地以自己的思想感情來代替了，這樣，在這個傷兵身上就很少看到一個農民出身的士兵的痕迹，倒像是一個知識分子的情感與生命的化身，因而這個農民傷兵的形象沒有具現在讀者眼前，便失去了感人的力量，遠不如作者歌唱自己的感情那樣眞實生動了。這一點，後來作者自己也曾見到，他說：『由於長期過的是個人的自由生活，我對於中國社會的瞭解，和對於勞動人民的認識都是不够深刻的。在我的詩裏，有時也寫到士兵和農民，但所出現的人物常常是有些知識分子氣質的，意念化了的。』㈥不過，他死在第二次在作者的創作道路上却是一個新發展，在這首詩裏，他更明顯地清除了象徵派印象派的影響的痕迹，而向現實主義的創作方法更深一步地突進。這，在他的火把中表現得更爲顯著。

火把無論從那一方面來看，都比他死在第二次要進步得多，特別是人物形象的塑造更爲生動。這也許是由於火把中的主角就是作者所最熟悉的小資產階級知識分子的緣故，生活情感都有了很深切的體會，所以寫了出來很眞實，生動，使讀者彷彿感到一個活生生的天眞的帶有城市小姐氣質的

女孩子在眼前浮動。雖然這個女孩子思想轉變的過程寫得比較簡單抽象一點（只通過一次遊行就轉變了）。作者在這首詩中是有意識地把握了新的發展方向，肯定了抗戰民主革命勝利的前途，對於當時小資產階級知識分子曾經起了一定的進步作用。

這以後，作者到了延安，參加了整風學習，據作者自己說：『這個期間，我的創作的風格，起了很大的變化，交識了一些勞動人民裏面的英雄人物，寫了一些紀錄性的散文，學習採用民歌體寫詩。』(七)作者的話是眞實的，這一時期他的詩篇從思想意識到表現方法都有了很大的改變。例如：在毛澤東詩中歌唱出對於人民領袖的熱愛，在向世界宣佈吧詩中歌唱了邊區人民生活的幸福美滿，在十月祝賀詩中表示了對蘇聯反法西斯戰爭的必然勝利的信心。在這些詩中，一種比較健康的人民的情感逐漸成長起來，過去的那種個人的憂鬱傷感的情調是被清洗乾淨了。作者的詩篇的藝術造詣及其所已達到的成績，對於中國青年詩人是曾經起過較大的積極影響和作用的，因而他的詩篇在中國現代詩歌發展史上也就有其一定的意義。

田間在一九三五—六年左右，以他的强烈的、戰鬥的、具有新鮮氣息和獨特風格的詩篇在詩歌界出現。那時正是抗戰前夕，抗日救亡的呼聲響遍全國，爭取民族解放革命戰爭的早日實現，已成爲全國人民鬥爭的唯一目標。但是那時的詩歌，除了中國詩歌會同人和一些少數進步作者而外，一般說來，是落在當時的政治要求和羣衆鬥爭情緒的後面的。這時候，出現了田間的那種戰鬥氣息很强的，突破一切舊形式藩籬的詩篇，對當時詩歌界自然是一個很大的刺激，引起了普遍注意。

從那時起，田間陸續寫下了未明集、中國牧歌、中國農村故事、給戰鬥者、抗戰詩鈔、趕車傳、

戎冠秀等詩集。

田間的詩在其一出現的時候，感情就是健康的，戰鬥的，淳樸的，正如他在我是海的一個中的自白：

我，
是結實，
是健康，
是戰鬥的小伙伴。

那時他還年青，勇往直前，無所畏懼，因而感情健康，結實，自然；但也正由於年青，另一方面感情就不免顯得天眞，浮淺，幼稚。

他歌唱的題材也很廣泛：有受着苦難的祖國的田野土地和森林，有血腥的空氣，有戰鬥的道路，有農村中的種種形象：甜蜜的玉蜀黍、金黃的油菜和憂鬱而無光的河……在他的詩裏現出了『沒有笑的祖國』。

他所採用的表現這些內容的方法是和舊的表現方法完全不一樣的，雄渾而又悲壯的情緒，不是用抒寫，陳述或控訴的方式，而是旋風似的，閃電似的感情的突擊，彷彿無數的戰鬥的火花的迸爆，使讀者能够隨着他這突擊迸爆的感情緊張激動起來。不過他這突擊迸爆的感情只是一個閃耀，沒有在作者意象中完整起來，因而也就使讀者在緊張激動之餘，感到詩中彷彿是『一些閃光的金屬片子攪在一起』，[八]有些暈眩、零雜、混亂，很難在腦中浮起一個飽滿明確的意象來。

作者這種突擊迸爆的感情決定了他的詩的獨特的形式，這形式最大的特點是：利用簡短分散的行列，形成急促的節奏，跳動的旋律，這形式無疑地是受了瑪雅珂夫斯基的影響，但却和作者那種突擊迸爆的感情是調和一致的，因而更能使讀者對他所歌唱的意象得到強烈的感受。不過，作者雖然勇敢大胆地創造了這一自由詩體，却並沒有很好地完成，還不能恰當地去運用，有些詩充滿了兩個字一行，三個字一行，却是不必要的。

一般說來，作者在抗戰前及抗戰初期的詩中，他的突擊迸爆的感情多半是單純地從感情領域出發的，對現實社會和現實人生瞭解體驗都還不够，因而這感情雖然熱烈，但却嫌表面，不深入，只是停滯在突擊迸爆的階段上。

抗戰以後，作者參加了前線生活，後來又到了延安，這一時期，作者的詩有了進一步的發展，他開始從個人感情的領域走進人民生活的領域，詩中出現了眞實的人物——眞實的人民，眞實的戰士。例如榮譽戰士一詩：

他們，
回來了……

那女人，
今天
坐在歡迎會的

院落，
一面
喂她底
乳兒，
聽着
演說，
從頑强的臉孔上，
浮湧着
戰鬥的
歡喜，
戰鬥的
紅笑，
——因爲她呵，
也流了血，
爲着
祖國。

這是一段很好的詩，明朗，親切，而且包孕着對民族解放革命戰爭的豐富的喜悅。

作者到延安以後寫出的詩篇，雖然進入了人民生活領域，但『進入』得還不够深，接觸到完整

的本質的生活形象比較少，突擊式的，閃電式的感情和手法仍然還殘存着，因而人物形象也就多半流於輪廓化，不够飽滿，不够突出。在形式方面，作者仍不能很好地掌握完成，以致有些詩篇過於追求形式，反而顯得不自然。後來，作者似乎已經放棄了這種形式的努力，一九四六年寫的趕車傳，和一九五〇年出版的敘事詩戎冠秀，已不再是兩字三字的行列，但却又有五言六言的傾向，這傾向作者也還沒有很好的完成。此外，作者在語言字句方面也還有些生硬勉强的地方，例如：『愛國人行走大道，投降者鬼來暗藏。』這樣句法都很彆扭。

不過，無論怎樣，作者始終都是企圖把詩篇與革命戰鬥任務直接結合起來的，並且堅决地實踐了。特別是他寫的『街頭詩』，更是單刀直入地去實踐這企圖，這些成績和貢獻，都是應該肯定的。而他的詩篇中，很少流露小資產階級知識分子的那種感傷憂鬱的情感，這在那時也是很難得的。

柯仲平在創造社後期就曾寫下過一些詩篇，這些詩大半都收在風火山和海夜歌聲兩個集中。後來有個很長時期他沒有從事創作，抗戰爆發後，他在延安又恢復了創作生活。

作者這一時期作品有一個主要特點，就是他從沒有抒寫個人主義的情感，詩中充滿了對革命前途的樂觀和信心，即使是在贈愛人，也飽滿地表現出這堅定的昂然的姿態。

作者在一九三八年一年中寫下了兩首著名的敘事長詩——邊區自衞軍和平漢路工人破壞大隊。邊區自衞軍是描寫邊區民兵和漢奸托匪作鬥爭的故事，據作者在前記裏說，這個故事『是在邊區工人第一次代表大會上聽來的』。詩中寫了兩個民兵英雄，李排長和哨兵韓娃，以及一些羣衆場面。作者在這些人物身上集中地具現了邊區人民的高度的政治警惕性，和他們對漢奸托匪的火熾的

仇恨心情。使人感到有了這些民兵英雄，邊區就會變成銅牆鐵壁，無論敵僞和蔣匪幫玩什麽陰謀詭計，都會在這銅牆鐵壁跟前碰得粉碎，因而也就加强了保衛邊區的決心和信心。作者在描寫這些純樸的英雄人物時，感情和筆觸都是樸質的，豪放的，粗獷的，因而和所寫的人物顯得很相稱，很調和。詩中沒有小資產階級知識分子那種不健康的情感，就是有些抒情的地方，也都充滿了樸素健康的民間藝術風味。例如寫韓娃夜裏放哨的一段：

二更裏，
月色分外清，
多一陣，
不見有行人，
他想吸袋烟，
吸袋烟來好解悶。

而在形式和詞句方面，作者也是極力向民間歌謠、快板等文藝形式學習提鍊，這在上面的例句中也可以看出來。

不過，這詩也有美中不足的地方：首先，是故事的發展沒有什麽變化，矛盾的複雜性沒有充分寫出來；人物的刻畫雖然很明朗清晰，但終嫌近於輪廓。這也許因爲故事是『聽來的』緣故，作者並沒有更進一步地深入民兵生活，不能够細緻入微地去體貼這些民兵英雄的思想感情，以及他們所創造的英雄事蹟，至於形式方面，作者粗獷的筆觸，好處是軒昂豪放，但有時却不够精鍊，流於粗

糙，而學習民間形式有些地方也不免流於形式。

平漢路工人破壞大隊據作者原來計劃是要寫成五章的，但只寫了第一章便因事停止了，後來一直沒有繼續寫下。但是，僅就這第一章而論，這首詩也應予以較高的評價，因爲這是第一首寫工人集團行動的叙事詩，這在中國詩歌史上還是前所未有的。而作者對他所寫的工人同志的眞摯的感情，以及其政治性思想性所達到的一定的高度，更爲這詩生色不少。

這首詩是作者根據參加平漢路工人破壞大隊的同志們親口叙述，並由於他們的要求而寫成的。詩中的幾個主要人物是：領導人共產黨員李阿根，以及團結在李阿根周圍的小黑炭、麻子等，還有脫黨已久又重新投入黨的懷抱的老劉。故事是這些人在計劃如何建立統一戰線來組織破壞大隊。

一般說來，詩中人物是寫得比較成功的，領導人共產黨員李阿根的性格，以及他的領導思想、領導作風都寫得很明確，很生動。他有比較長期的鬥爭經驗，能體會統一戰線中的獨立自主的原則。他心裏這樣想：『他的人，我的人，在一起，編成隊，我就好影響他們。』他更明白『少有一幫人扯我們的腿，就能多有一些人來參加游擊隊，我們只要退一步，就能進一丈』。因此，他要爭取主動來影響他們，改變他們。他還要把這個正確意見來說服自己的同志——麻子，在說服的時候，他也表現了極有耐心，『他知道，對敵人，你可以當頭一棒，對同志，對朋友，應該用說服，說服第一可是要耐心』。在領導鬥爭的原則的決定上，他也能體會上級的正確指示：『非法鬥爭與合法鬥爭結合起來』。在這些地方，作者把工人階級的正確領導，以及他的英勇、機智、大公無私、英雄氣概都集中而圓滿地表現出來了。因而就能讓讀者感到李阿根這樣英雄人物是如此平常而又是如此英雄。

另外幾個人物，作者寫得都很好。例如寫小黑炭放哨，被查夜的憲兵特務逮捕了，在這危難的面前，小黑炭表現了工人階級的昂藏無畏的氣概，他絲毫沒有想到自己的生死，想到的是『只要不到阿根那裏搜』，想到幸虧自己出來放哨，轉移了特務目標，『想到這，他心笑臉也笑』。這種崇高的品質和感情，不僅感動了讀者，並且具有强烈的震撼讀者的力量。此外，像寫脫黨分子老劉悔悟以後的『决心要拿行動來贖罪』的沈痛心情，寫豪爽而又有點頑固的麻子看到老劉的懺悔和自我批評，立刻就捐棄了過去對老劉的意見，都寫得很眞實親切，令人感動。

當然，這首詩還是有些缺點的，作者自己在自序中曾指出：『這長詩的主要缺點，是我沒有直接參加破壞大隊的工作，有很多應該表現出來的地方，我不能表現出來。』這恐怕也是底下幾章遲遲不能寫出的主要原因。其次是在結構方面，前面兩節寫得比較枯燥，沈悶，遠不及後幾節來得生動。第三是有些地方散文性太重，不大像詩。這點，作者在改版時曾着重修改過一次，但仍然留有痕迹，正如作者自己所說，『還沒有改到滿意的境地』。〔九〕

## 三　東平和艾蕪的小說

抗戰前期以前線戰爭爲題材的小說作家，比較成功的是東平。

東平姓丘，廣東人，幼年曾參加『海陸豐暴動』，後來逃到香港，度着流浪的生活，做過海上的漁夫，又做過街頭的小販。後來在上海參加『一二八』抗戰，戰後到香港從事救亡活動，中間又曾到過日本。抗戰爆發，他參加了新四軍工作，一九四一年在蘇北和敵人作戰殉難。他著有長夏城

之夜、憂鬱的梅冷城、火災、給予者、第七連、向敵人的腹背進軍、茅山下等小說集。

東平的寫作約開始於一九三一年左右，他的處女作通訊員曾在左聯機關雜誌文學月報上發表，這是一篇描寫海陸豐暴動那個土地革命戰爭中農民意識變化的作品，風格質樸遒勁，曾引起當時文藝界很大的注意。抗戰以後，他有着更大的成就。

這成就便是他在作品中異常生動地塑造了一些抗日英雄的形象，而貫串在這些作品中的是他的那種雄渾的抗日民族英雄主義的氣魄，以及一股逼人的粗獷的新生氣息，使人感到彷彿有一種飽滿雄厚的力量要爆發出來。

但是，可惜的是作者雖然具有這樣的才能，但他對抗日戰爭的本質的認識却不够明確，他沒有清楚地認識到保證抗戰必然勝利的基本力量是中國共產黨領導的廣大的中國人民，也沒有清楚地認識到國民黨反動派的抗戰是徹頭徹尾的虛僞和謊言。因而，在他的著名作品第七連中，他寫了連長丘俊是怎樣參加鬥爭，怎樣痛苦地看着戰爭初期敵我力量的懸殊對比，但他仍然堅持了鬥爭，光輝地完成了任務。這一些，都寫得很眞實，很生動，很成功。不過，假如要問作者：敵我力量既然如此懸殊，抗戰勝利的保證又在那裏呢？丘連長雖然很艱難地完成了任務，但以後艱難的任務會更多，丘連長又將憑着什麼信心去完成呢？丘連長對抗戰是有信心的，是堅持鬥爭的，但他這信心和堅持是建築在什麼樣的認識基礎之上呢？難道僅僅是靠着他那主觀的空洞的『以身許給戰鬥』的熱情麼？這一串問題在作者的小說中都無法得到答覆，因而丘連長最後的期望：『我必須親眼看到一幅比一切都鮮麗的畫景，我們中華民國的勇士如何從毀壞不堪的壕溝裏躍出，如何在陣地的前面去

迎接敵人的鮮麗的畫景』也就僅僅是一個『畫景』而已，是不能使讀者眞切地感受得到的。同樣的，在另一篇小說我們在那裏打了敗仗中，那個江陰砲台守將方叔洪上校雖然很難受地回憶着屈辱的敗戰，但他並沒有消沈頹喪，並沒有對抗日民族戰爭感到幻滅和悲哀，這又是什麼力量支持了他？作者也沒有說明。

不過，作爲國民黨中下級軍官的丘連長和方上校，他們腦中可能是沒有這一串問題存在的，他們可能不理解這些問題的，他們的英勇鬥爭只是憑着一股民族主義的抗戰熱情，在這一點上，作者是眞實地生動地給描繪出來了，這是作者主要成功所在。但是，如果進一步要求作者，那就要對這單純的抗戰熱情有所提高，進一步指出保證抗戰勝利的人民力量，以教育他們。然而由於作者當時沒有明確地認識這一點，自己本身也是憑着一股抗戰熱情的激動來寫作，因而也就無法接觸到這一本質的問題了。

當時國民黨軍隊是非常腐敗的，雖然中下級軍官中並不乏『愛國志士』，如丘連長方上校等，但這些人在國民黨軍隊中一定會逐漸吃不開的，遭受排擠的，而他們憑着自己的正義感也必然會對這腐敗有所不滿。但是這一癥結，作者也沒有明確地指出，只片面地寫了丘連長和方上校的英勇無畏，雖然寫的也是眞實，足以鼓舞人心，但却忽略了國民黨軍隊的腐敗本質，因而所寫的就不够全面。

正由於作者忽略了國民黨軍隊的腐敗本質，作者在另一篇一個連長的戰鬥遭遇中便產生了一個無法解決的矛盾，這篇小說的故事是連長林青史接受了士兵羣衆的要求，在未接到上級命令的時候，就出擊敵人，雖然完成了幾次艱苦戰鬥和打擊敵人的任務，但因爲他的行動違犯了軍紀，終被

槍決。作者是同情林青史的，但對國民黨軍隊的那個什麼『軍紀』他也不敢『違犯』，這樣，作者自己的思想就陷入了矛盾，於是只好一方面肯定了林青史，一方面又否定他的『違犯』『軍紀』。這就很不能說服讀者，讀者讀這篇小說的時候，是不會肯定那個什麼『軍紀』的。作者如果能够深切認識國民黨軍隊的腐敗本質，那麼『軍紀』問題就不是什麼重要問題，這個故事的處理是可以另外得出一個結果的。

不過，東平的作品在思想認識上雖然有這些缺點，但這缺點在當時歷史情況之下也是普遍存在的，不足爲東平一人詬病，而東平的豐富的戰鬥生活經驗，以及充滿在作品中的雄渾的魄力，粗獷的、新生的氣息，能够把叙事抒情融合爲一，噴薄而出，也的確有震撼讀者的力量。在這一時期描寫前線戰鬥的作家中，東平還是最有成就的一個。

這一時期寫後方戰時生活以及種種人物形象的小說作家，比較成功的是沙汀和艾蕪。沙汀將在下節評述，這裏只說艾蕪。

艾蕪在抗戰前出有南國之夜、南行記和夜景等短篇小說集，以寫緬甸人民自發的反帝國主義鬥爭爲人所注意，其實他取材的範圍並不僅限於此，農民、士兵、滑竿伕等生活，也都在他筆下出現過。抗戰期間，作者有了進一步的發展，他寫下了很多描寫後方各種生活形象的短篇小說，以及中篇小說春天、秋收等和戰後出版的長篇小說山野。

一般說來，艾蕪的作品都還能够站在革命的立場，用革命的觀點來分析處理它的題材和人物的。寫作的態度也嚴肅勤懇。秋收一篇在抗戰前期就很得好評。那內容是描寫軍民合作的：後方某

農村中廟子里住了一批傷兵，因爲農民們過去吃盡了國民黨軍隊的苦頭，所以對這些士兵是旣懼怕又仇恨的，書中主角娄大嫂甚至咒他們是『挨冷礮子的，挨刀刀兒的……』但是管理這些傷兵的副官却發動傷兵中身體好點的，去幫助農民收割稻子。開頭農民還不相信，怕要工錢，但也禁不住傷兵們一再要下手幫忙，而且後來事實也證明了不要工錢。終於軍民合作完成了這個村子裏的秋收。這篇小說在宣傳『軍民合作』這一點上，在抗戰前期曾經收到一定效果。但仔細分析一下，也還有些問題：第一是農民恐懼仇恨士兵，那是由於過去反動派士兵給農民帶來的苦難太大了，仇恨是極自然的。但是作者對這一點，極重要的一點沒有觸及，只是誇大了農民的自私保守落後的一面，這樣，就把軍民不合作的責任完全推到農民身上，這是不合理的。第二呢，在抗戰初期國民黨軍隊幫助農民收割，在少數地區個別部隊中也許可能有過，（但在第一次反共高潮之後，就絕對不會有的了。）但必須認淸，這只是極個別的特殊的現象，而且其中一定有在中共領導下的進步人士或是地下黨員進行組織的。至於國民黨軍隊的本質則是反動的，一直是與人民爲敵的。作者沒有指出這一點，只是把個別的特殊的現象當作一般來寫，而且又沒有把這個個別的特殊的現象是誰領導的組織的明確地指出，這樣，就很容易使人對國民黨反動軍隊的認識模糊起來。認識不淸楚的人，甚而會這樣想到，國民黨軍隊也還不壞。

這兩個缺點，在當時不是沒法克服的，當然，客觀環境的惡劣，不允許作者明確地說出也是事實，但是委宛曲折地點逗出來，並不是不可以的，然而，作者沒有這樣做，不能不說是一個很大的遺憾。

不過，由於作者對封建農村，和農村裏面的人物相當熟悉，所以在這方面的努力，作者還是很成功的。書中人物姜大嫂、姜老太婆、小么甚至黃老太婆等寫得都很生動，凸出，他們之間的矛盾以及他們對傷兵的矛盾（可惜作者沒有寫出產生這矛盾的基本原因）也寫得入情入理，絲絲入扣。同時作者寫作態度的嚴肅認眞，結構的謹嚴活潑，語言的清新跳脫，仍都保持並發揚了作者原有的一些優點。所以從這點來看，秋收仍不失爲抗戰前期的一篇成功作品。

山野出版於一九四八年，是一部二十萬字的長篇小說，但寫的只是一個村莊和日寇戰鬥的一天生活。主題是說明村莊中的上層統治人物如村長地主之流是不可能堅決抗戰的，即或由於某種原因參加了戰鬥，但到了和自己利益直接衝突的時候，就會走向妥協投降的道路。而眞正決心抗戰的則是廣大的工農羣衆。這主題是完全正確的，通過階級分析的方法來寫抗日戰爭，這在當時以抗戰爲題材的作品中實是不可多得的一部。作者爲了表現這一主題，在書中寫出了一些不同階級的人物：有住在『大院子』裏的農村中的統治者村長和地主們，有住在『小院子』裏的貧雇農，有熱心抗戰的知識分子和學生，有挖煤工人剛組織起來的礦工游擊隊。一般說來，作者描寫地主、農民和知識分子是比較眞實生動的。例如，書中主角村長地主兼商人章茂如，農民阿勁、阿龍、阿岩等，知識分子徐華峯，青年學生章美珍都寫得比較眞實，並能夠把他們放在一定的鬥爭中來處理，因而在一定程度上，表達了作者所企圖表達的主題，對讀者是有一定的敎育意義的。不過，作者對於工人階級生活、思想、情感了解得不够，因而當描寫書中領導戰鬥的主要力量礦工游擊隊，就寫得貧乏無力，倒反而以過多的篇幅描寫動搖的地主章茂如，這就使得主題的積極意義發揮得不够深透。其次，

也正由於作者對工人階級缺乏深入了解，所以就過多的誇張了知識分子在戰鬥中的領導作用，這也是不够眞實的。至於全書故事展開，作者把它放在一天之內，雖然並不完全必要，但結構嚴密，頭緒井然，表現了作者的高度藝術能力。語言也淸新跳脫，樸質無華，仍保有作者自己的特有的風格。

## 四 夏衍的戲劇

夏衍（沈端先）在抗戰前夕已經寫了一些劇本，其中如賽金花、自由魂和上海屋簷下，都是比較著名的。

賽金花是一九三六年出版的，那是一個用歷史題材來諷喩現實的劇本。據作者自己說他的目的是『爲着要使讀者能够在歷史的人物裏面發見現今活躍着的人們的姿態……希望讀者能够從八國聯軍聯想到飛揚跋扈，無惡不作的「友邦」（指日本帝國主義），從李鴻章等等聯想到爲着保持自己的權位和博得「友邦」的寵眷，而不惜以同胞的鮮血作爲進見之禮的那些人物』。〔10〕一般說來，作者寫滿淸政府的賣國投降外交政策，以及李鴻章、孫家鼐等官僚奴才的無恥獻媚，還相當成功，因而在一定程度上也就收到了諷刺國民黨賣國政府的效果。不過，作者在劇中把義和團寫成了殺人放火的『拳匪』，而對於他們的反帝的民族意識及其風靡一時的原因却沒有指出，這不能不說是一個很大的缺點。自由魂是寫秋瑾的，用意是表彰秋瑾爲革命事業而犧牲自己的精神，但時間既在辛亥革命之前，這樣正面人物對現實敎育意義也就不够大了。上海屋簷下是寫上海小市民生活的，裏面有在不合理的社會壓迫下受着煎熬的人物，也有奮起戰鬥的志士，但其中却穿插了一個戀愛道德問題，

反而沖淡了主題的積極意義。

從抗戰爆發到抗戰結束，作者一共寫下了七個多幕劇本：一年間、離離草和水鄉吟是寫人民堅持抗戰或各方面抗戰生活的，心防是寫敵後知識分子和敵僞作堅決鬥爭的，愁城記是寫後方及敵後不合理的現象的，法西斯細菌是寫法西斯與科學不兩立的，芳草天涯是寫大後方進步知識分子的戀愛矛盾的。

心防在抗戰前期是一個內容很堅實形式也樸素無華的優秀劇本。主人公劉浩如是一個報館編輯，上海淪陷後，劉浩如就這樣堅定地告訴別人：『還有一條防線，我們不會放棄，而且永遠也不能放棄，這就是五百萬中國人心裏的防線……現在擺在我們面前的問題，是如何死守這一條五百萬人精神上的防線，要永遠的使人心不死，在精神上永遠的不被敵人征服，這就是留在上海的文化工作者的責任！』他並且實踐了自己的諾言，取消了原來要到內地的計劃，在淪陷後的上海團結了一羣進步知識分子在文化戰線上堅持了鬥爭。作者在劇中很好的創造了劉浩如這樣一個典型人物，他堅強而又機警，幾乎是不知疲倦地沈浸在工作裏面，不斷地熱情地在進行着對敵僞的鬥爭，但作者也寫出了他究竟是一個知識分子，他有着知識分子的一般缺點，當他工作疲勞的時候，就不免有些軟弱；需要愛情溫暖的念頭就萌芽起來，但他究竟又是一個進步的知識分子，當他回到當前的莊嚴工作之中，這念頭沒有讓它滋長就很快地被克服了。因而劇中引用匈牙利詩人裴多菲的名詩『生命誠可貴，愛情價更高，若爲自由故，兩者皆可拋。』的歌唱，恰好回答了這個問題。作者強烈地把工作意義表現了出來，用這有力的巨大的一面去克服那軟弱的細小的個人愛情的一面，就顯得十分自然而且十

分合理。這就一方面加强了讀者和觀衆的戰鬥的決心和信心，另一方面也就教育了讀者和觀衆，怎樣解決知識分子在抗戰中所最容易碰上的戀愛與工作矛盾的問題。劇的結尾，劉浩如被漢奸特務刺傷，他在昏迷中所担心的是他的手，當別人告訴他，手還是好的，他咬住牙根說：『哼，我還可以寫，還可以寫。』這種至死也不放棄鬥爭的意志，對當時的讀者和觀衆是有很大的教育意義的。

法西斯細菌是作者在抗戰後期寫的，那是寫太平洋戰爭香港淪陷後歸向祖國的一羣人物，主角俞實夫是一個細菌學家，他在戰爭中逐漸明白了法西斯與科學不兩立，要消滅細菌首先得消滅法西斯細菌，最後他覺悟了，決定放棄細菌學的研究到紅十字醫院去救治傷兵。這個劇本的主題如果當作歸到祖國投向光明來看，那是很不够的，因爲香港淪陷後國民黨統治區只有無邊的黑暗，並無半點光明，作者把這羣人引到國民黨統治區以後怎麼辦呢，很顯然，作者自己也知道這不是辦法，不是出路，但作者卻沒有指出另一條出路來，所以『歸到祖國，投向光明』這問題是沒有得到解決的。但是如果把這劇本當作是寫舊知識分子思想改造問題來看，在那時倒是有着一定的教育意義。俞實夫是一個典型的知識分子，他只知道埋頭研究科學，從不過問政治，認爲『科學沒有國界』，但在殘酷的法西斯侵略戰爭中，他從上海逃到香港，從香港又逃到桂林，從血淋淋的事實教訓裏面，他認識到了法西斯與科學是不兩立的，認識了他的科學無國界超階級思想的錯誤，最後他決心走到實際工作中去爲抗戰服務。作者把俞實夫的思想變化過程寫得很生動很自然，因而這樣一個人物對於讀者和觀衆就有不少的教育意義。從這一點來看，這個劇本在今天對於一些舊知識分子的思想改造也還是可以有些幫助的。

至於作者其他的一些劇本，一般說來，也都能結合了當前的政治鬥爭，在政治上曾經起了一定的積極作用。

## 第三節　暴露抗戰後期及戰後國民黨法西斯黑暗統治的文學作品

### 一　概說

抗日戰爭後期及日本投降以後，在國民黨統治區域內，蔣介石反動政府厲行法西斯統治，整個國民黨統治區陷於極端白色恐怖之中。在這恐怖高壓之下，文藝工作者們除了極個別的而外，一般說來，都還能堅持自己崗位，堅持抗戰民主的鬥爭。

首先，有一些作家們仍然繼續發揚了革命文學的傳統，把前期描寫抗戰的熱情用來暴露國民黨法西斯黑暗統治，如馬凡陀的山歌，茅盾的腐蝕和清明前後，沙汀的淘金記、困獸記、還鄉記，郭沫若的屈原，陳白塵的陞官圖等都是。此外，還有一些作品雖然並不以暴露國民黨法西斯統治為主，或寫抗戰初期的戰爭，如于逢、易鞏的伙伴們，或寫戰後的市民生活，如黃谷柳的蝦球傳，但也都是站在革命的立場來從事寫作的。

其次，有些作家雖然沒有抓住當前的主要矛盾和主要鬥爭，但仍堅持了現實主義的傳統，或寫抗戰，或寫歷史，雖然在一定程度上也暗射諷喻了現實政治，但積極的政治意義却是不及前者來得

大了。這些作品如老舍的四世同堂，駱賓基的姜步畏家史，端木蕻良的科爾沁旗的草原，以及戲劇方面的一些歷史劇都是。此外，也有表面上是堅持現實主義，但實際上却是强調小資產階級主觀精神的作品，如路翎的一些小說。

總起來看，抗戰後期及戰後國民黨統治區域文藝創作的主流仍然是朝着社會主義方向前進，雖然這些作品還不完全是社會主義現實主義的作品。至於其他的不過是支流甚至逆流，對於當時影響却是不大的。

## 二　馬凡陀的山歌

在詩歌中反映了一九四四年以至日本投降後國民黨統治區內市民的痛苦生活，並針對國民黨反動政府窮凶極惡賣國殃民的罪行，以及戰後美帝國主義支持國民黨反動政府進行內戰侵略中國的行爲作了刻骨無情的諷刺的，是馬凡陀（袁水拍）的山歌。

一九四四年正是日寇重新發動進攻，深入貴州，國民黨軍隊節節敗退，而法西斯統治越發加强，後方愛國民主運動一天比一天高漲的時候。馬凡陀用通俗歌謠的形式迅速地反映了那時的政治情況，歌唱了大多數人心中的喜怒愛憎。因此，他的山歌一出現，便立刻受到國民黨統治區內的廣大讀者的歡迎，並被人唱開，流傳，廣布。

馬凡陀的山歌在當時之所以受到這樣的歡迎，並不是偶然的。

這，首先是他站在人民大衆的立場，對當時人民大衆所切齒痛恨的黑暗政治作了刻毒的諷刺。

而他的諷刺却不是抽象空洞的叫喊或詛咒，而是從人民大衆主要的是市民羣衆日常生活事件中找出題材，親切而具象地說明了反動政治的黑暗。他寫老百姓搭不上回鄉的輪船，寫反動政府取締人力車，寫外滙開放，寫物價飛漲，寫美帝國主義軍隊的吉普車撞人，以至金條、房子、副官、經理、張百萬、克寧奶粉……等等，凡是市民生活中所遇到的事件，他都能迅速地捕捉住，用通俗易解的形式表現出來，極嘻笑怒駡，譏嘲諷刺之能事。

其次作者不僅選擇了市民生活中日常事件爲題材，並對市民的思想感情有較深的認識和體會，因而他能够了解市民的苦惱和憤怒的情緒，並和他們一同去譏嘲諷刺，他不但不以柴米油鹽固本皂之類的東西爲庸俗，並且以之入詩，以之歌唱。作者雖然還沒有達到完全與人民相結合的程度，但他確是朝這個方向去努力，並獲得了一定成績，在當時國民黨統治區域內，在詩歌創作實踐上開闢了一個新的方向。

作者把他的詩篇叫做山歌，這是因爲他在形式方面儘量地採用了民謠、兒歌，以至流行曲調的形式；在語言方面儘量採用了民間語彙，念起來容易上口，唱起來也很好聽，這就容易流行傳播，如丈夫去當兵的頭兩節——

丈夫去當兵，
老婆叫一聲，
毛兒的爹你等等我，
爲妻的向你問一聲：

你去投軍打啥人？
抗戰勝利好光榮，
男兒應該爲國死，
怎麼能打自己人？

如上所說，由於作者以市民日常生活事件爲題材，體會了市民的思想感情，採用了民間形式，來諷刺當前的黑暗透頂的反動政治，這樣，他的山歌就自然而然地爲廣大市民所歡迎，所愛好，因而，也就引導了廣大市民去和這反動政治作鬥爭，完成了詩歌的戰鬥任務。

作者除了通過市民日常生活來諷刺國民黨反動政治而外，對戰後美帝國主義在中國支持蔣介石進行內戰，敵視中國人民的行爲以及帝國主義國家反動頭子，都會予以揭露、抗議和諷刺，例如赫爾利這老頭子中這樣諷刺赫爾利：『唱的什麼歌，戈培爾的歌。彈的什麼調，法西斯老調。』又如民主和原子彈中借着科學家的嘴諷刺邱吉爾說：『邱先生，你不必急得火星直冒，你的一肚子委屈我都懂了，民主就是原子彈，憲章等於撒泡尿！』這樣的諷刺和揭露，大大幫助了當時讀者認識美英帝國主義者的眞正的凶惡面目，在政治上起了很好的積極作用。

但是，也許由於作者到底是個小資產階級出身的知識分子的緣故，作者雖然企圖和人民相結合，也有一定成績，但結合得終究不夠，作者的思想感情和人民的思想感情還沒有達到一致，因而作者對反動政治的罪惡本質認識得就不能深刻，對人民革命的力量估計得也不充分。這樣，表現在他的山歌裏面，側面的諷刺就多於正面的抗議，而這側面的諷刺也還嫌不夠刻毒，有些地方還有些

溫和，所以有人說他『多少還留着溫和的革命態度』。(二)因爲有些溫和，所以也就不够堅强，缺少一種猛烈激昂的和黑暗社會誓不兩立的戰鬥熱情，常常流露出一種無可奈何的牢騷情緒，例如主人要辭職一詩，雖然諷刺得很辛辣，但內容只是老百姓要向『公僕』辭去『主人翁』頭銜，並沒有指出這些老百姓應該而且必須是中國的眞正主人翁，此外在其他的一些詩篇中也有同樣的情緒，這樣，在鼓舞戰鬥，激勵反抗方面，就不免顯得有些軟弱了。

## 三　沙汀和茅盾的小說

沙汀的寫作開始於一九三一年，到抗戰時爲止，他寫了三個短篇小說集——航線、土餅和苦難。抗戰後他又寫下H將軍在前線、敵後瑣記、磁力、奇異的旅途、淘金記、困獸記、還鄉記等。

沙汀出身於農村，長時期在農村中生活，因此他對中國農村很熟悉，特別是他的故鄉四川農村。他的作品除了很少幾篇而外，幾乎全部是寫農村的，他寫農民，寫地主，寫農村知識分子，寫農村反動政權代表人物——聯保主任、保甲長、紳士和流氓。他是這樣地關切戀慕着農村，以致他住在十里洋場的上海，他所寫的還是四川農村的苦難，拿『土餅』來哄騙孩子的母親；在前線的時候，他所寫的也是『偉大的農民革命領袖H將軍』。

沙汀的抗戰以前的作品，一般說來，都是站在革命的立場，用現實主義的方法，發掘了農民的悲慘的生活和地主豪紳的毒辣的本質，而且發掘得十分深刻，以致使讀者感到顫慄、憤怒，從心底激出要消滅這些吸血制度和吸血魔王的感情。作者的創作態度也很嚴肅、認眞，不苟且，細雕細

刻，所以他的戰前的作品在數量上並不算多，但却篇篇精鍊。這一優點，作者一直是保持着的。

抗戰期間，作者的創作有了更進一步的發展，題材仍是描繪農村，但却增加了深度和廣度。像長篇淘金記、困獸記和還鄉記以及短篇聯保主任的消遣和在其香居茶館裏等那樣堅實的作品，在抗戰文學史上都是應該佔有一定位置的。

在淘金記中，沙汀集中地深刻地寫出了農村中反動統治者——鄉鎮保長，土豪流氓的凶殘毒辣和無恥。他指出了由於政治上的法西斯化，國民黨反動政權從上到下，一直到極偏僻農村中的保長，全都是利用了抗日戰爭，作爲他們升官發財剝削人民的工具。他描寫所謂『保甲制度』是怎樣一種極端反動的壓迫農民的東西，那些終年吸食農民血汗的農村土豪和流氓是怎樣一副猙獰面目，而那些掌握農村政權的人物又怎樣和土豪流氓聯成一氣，在『生產』、『禁政』、『兵役』、『抗戰』等等名目底下，進行着無數的殺人不見血的勾當。由於作者有着極其豐富的農村知識和對農村中人物的明晰透徹的理解，他把這些『吃人』『吸血』的行爲寫得如此陰森可怖，彷彿把讀者引入了人間地獄和魔鬼世界裏面，令人深切感到這些制度這些人物不根盡滅絕，中國是不會有希望的。沙汀之所以成功地寫出了這些『吸血鬼』的另一原因，是在於他不僅寫出了他們對農民的殘酷剝削，並且寫出了他們之間的矛盾和鬥爭，而這矛盾和鬥爭又都是從他們的『吃人』和『吸血』等等問題發生的，所以這結果對於農民來說，就更加深了農民的苦痛。例如淘金記裏的地主何寡母發覺她的佃戶們的生活『比以前容易過活多了，有的人甚至養着肥猪，家裏有了整疋的布疋』，於是立刻就要『一畝加半個棉花』。但是她却不能不在土匪出身的惡棍現任聯保主任龍哥和鎮上大流氓白醬丹面前低

聲下氣，忍受他們的敲詐，白白賠了一千塊錢的金礦開辦費，但這一千塊錢還不是從『一畝加半個棉花』上來的麼！作者通過這些矛盾和鬥爭，一方面把這羣吸血鬼寫得更加凸出，一方面也更深入地寫出了在重重壓迫下的農民的苦難。

不過，沙汀雖然出色地寫出了這一些，但却寫得太陰暗了，從頭到尾都充滿了一股令人可怖的陰森森的氣息，彷彿在這裏看不到一點陽光，瞧不出一點希望，好像一團黑霧裏面跳躍着一羣魔鬼，而蘊積在善良農民心底下的那種熊熊的烈火，新生的力量，在淘金記中却沒有現出，但事實上還在當時農村中是存在着的，這不能不說是淘金記的一個缺點。

這一缺點，沙汀在困獸記中是設法彌補了。他在困獸記的題詞中說：『若果一篇作品須得向作者指出一條路，這點穿插，也許可能担當這一項任務吧。』書中是寫一個荒凉偏僻的鄉村裏，一些小學教師們籌備暑期演劇，以及他們之間的一些戀愛糾紛，全書情節的展開又是以籌備演劇的始末來貫串。作為出路的啓示的，作者『穿插』了兩個人：一個是勇敢地出去了的章相，一個是勤勤懇懇固守着崗位的牛祚。全書中作者已經清除了淘金記裏面的那種陰暗和絕望的氣息，指出了『工作不僅前線有』，『要在風平浪靜的後方也能工作』，暗示了一些人物的新的開始。一般說來，情緒是健康的。但是，還有一點和淘金記一樣，作者寫的主要人物仍是農村的上層人物——知識分子，雖然這些知識分子和淘金記中那些鄉鎮保長土豪流氓有着本質上的區別，但其為農村中的上層人物却是相同的。而在作者筆下出現的農民如王嫣，則是心地純良而又孤苦無告的受難者，這就是說作者仍沒有顯示出農民的革命力量，而把希望寄托在出走的章相和勤勤懇懇固守着崗位的牛祚，但是如

果這兩人仍不能够越出知識分子的藩籬，和廣大的農民大衆相結合，那仍會是一事無成的。而在這一關鍵問題上，作者沒有明確指出。這原因『主要的是由於他的生活太狹窄。雖說他未必不想集中地有意識地把握這個時代，把握這個時代的要害或本質，然而由於生活與實踐的限制，這企圖就難於實現。即是說，生活實踐上的不足也可以造成思想認識上的不足的』。(三)

在還鄉記中，作者對農民力量的認識有了進一步的發展，故事是發生在川西北的一個極偏僻的鄉村——林擒溝，這地方『三十年前出過一幫土匪』，因爲『只有在那個時期，林擒溝的居民，才同街上的居民一樣是人』。所以當這些『土匪』『吃了官兵一場狠心的圍剿』之後，老百姓還『緬懷』不已，『至今還很傷悼那些土匪頭兒』。書中主角貧農馮大生的父親馮有義便是『那土匪頭的一個同宗兄弟』。故事是借馮大生把自己賣爲壯丁之後，逃了回來，自己的妻子却被保隊附强佔了這主要線索而展開的。書中着力描寫了農村中反動統治者鄉鎮保長以至師爺，雖然他們之間也矛盾重重，但在保隊附强佔馮大生妻子這一問題上，却支持了保隊附，而馮大生則頑强不屈的和他們作着鬥爭。書中並生動地穿插了這些鄉鎮保長和士劣怎樣無孔不入地剝削農民，農民又怎樣地識破他們的陰謀詭計和他們對抗，兩個階級的鬥爭，寫得很突出，很尖銳，也很眞實。特別是寫貧農馮大生的頑强不屈，他的叔祖六十多歲的老農人馮立品長期地和這些『吸血鬼』堅持鬥爭，其他農民對馮大生的階級友愛，都寫得很眞實動人。這些頑强倔强，蘊藏着豐富力量的農民，是淘金記和困獸記中所不曾出現過的，現在作者認識了這潛在的力量，並企圖給它發掘出來，這是這部書的主要成功所在。如果要說還有不够的地方那就是在書的結束時，馮大生和馮立品被保長當衆逮捕了起來，已經引起

農民羣衆的『激動』和『呼喊』，『匯成一個浪頭』，並認識到『若果等閒視之，他們往後命運將更不堪設想』，但結果却都只是一場爭吵了事。而馮大生和馮立品打洞逃出以後，馮大生却只是計劃『到鄰縣當長年，或者去成都幫人打雜』。馮立品雖然還繼續他的反抗生活，但也很顯然，這反抗只是他個人的勇敢，並沒有什麽組織的。其實故事發展到馮大生和馮立品的被捕，已經『水到渠成』，只消輕輕一點，便可結束，這樣急轉直下，却反而顯得不够自然，不够眞實，當然也就顯得沒有力量了。

淘金記、困獸記和還鄉記是沙汀在抗戰期間和戰後的三部力作，雖然在思想內容上有它的一定的缺點，但基本上是成功的，而在表現方法方面，細緻深入，一絲不苟，用的是四川人民語言，也精鍊生動，尤爲特色。

眞正大規模地反映了抗戰期間國民黨統治區域內農村各方面眞實情況的，沙汀以外，還沒有第二人。

茅盾在抗戰期間寫了三部長篇小說——第一階段的故事、霜葉紅似二月花和腐蝕。其中除霜葉紅似二月花是寫民國初年城市士紳的思想生活外，其他兩部的時代背景都是在抗日戰爭時期。

第一階段的故事是寫『八一三』戰爭的三個月中上海的情形，但出版却在一九四五年。原是以你往哪裏跑爲題，在香港立報上按日發表，據作者後記說，這是適應當時香港讀者水平的通俗小說，他自己說寫時力求『形式上可以儘量從俗，內容上切不讓步。』作者這一企圖在內容上是辦到了的，在形式上開頭幾節似乎是『盡量從俗』，但越寫下去就越恢復了作者原來的風格了。作者在書中是企圖把上海抗戰三個月中一個相當龐大的社會形象勾繪出來：書中出現各式各樣的人物：有工人、農

民、市民、企業家、商人、交際花、學生、家庭婦女……等等，有熱血沸騰積極參加戰時工作的愛國青年，也有藉戰爭來投機發財的漢奸，有主戰派，有主和派，也有和戰皆主派……總之，形形色色，應有盡有，在一定程度上，作者的確是把抗戰爆發後上海社會一些代表人物的思想行動給描繪了出來，替那壯烈的三個月的歷史作了一個輪廓的紀錄。但是也正由於涉及的方面太廣，提出的問題太多，因而人物的思想的發掘就嫌不够深入，而人物之間的聯系也就嫌不够密切，誠如作者自己在後記中所指出：『書中只寫了上海戰爭的若干形形色色，而這些又只是一個個畫面似的，整個上缺乏結構；書中雖亦提到過若干問題，而這些問題是既未深入，又且發展得不够的。』但是，這部書究竟比較全面地反映了上海戰爭中的一部分人的輪廓形象，假如作爲報告文學來看，仍是一部好的作品。

腐蝕是暴露並控訴蔣介石法西斯政治的核心部分——特務的血腥罪行的。書中女主角趙惠明由於『一念之差』，陷入了一個『除非是極卑鄙無恥陰險的人，誰也難於立足』的特務機關裏面。抗戰期間，蔣介石的特務統治空前加强，他通過這些特務一方面和敵僞勾結，隨時準備投降妥協；一方面用種種陰險毒辣殘酷的辦法，例如釘梢、偵緝、逮捕、酷刑、屠殺來對付共產黨員和愛國人士，同時又用極其卑鄙無恥的手段來誘騙青年入其彀中，等到騙進了這個血腥組織之後，那就是『萬劫不復』，一層一層的特務監視着特務，除非死掉，永世也沒法脫離。趙惠明就是這樣一個被騙的女青年，作者通過這個女特務，深刻而生動地寫出了這萬惡的人間地獄的血淋淋的罪行，女主角原也是一個反抗封建家庭而出走的，參加過戰時工作的青年，但被騙當了特務以後，就逐漸喪失了人性，幫助他們製造罪惡。不過她究竟還是一個沒有完全被『腐蝕』的失足者，她對這種罪惡行爲有

時也感到憎恨，特別是當她受命以色情軟化她過去的愛人革命分子小昭的時候，她的心情矛盾苦惱得幾乎達到了瘋狂的境地。她要救小昭，但她又不敢和小昭越獄逃走，終於被指揮她的特務發覺，把她調走，這時她爲救自己，又告發了小昭在獄中託她庇護的兩個同志K和萍，而這兩個人也是她過去的朋友，但她却又感到內疚，在作報告上又適當地掩護了這兩個人。後來她被調到一個『大學區』去担任『檢查信件』的工作，她又發現一個和自己處於同一運命的女生N，她這時下了決心把N救出了魔窟，她自己也想設法『抽身』了。故事到這裏便告結束。總的說來，作者這部小說首先是揭發並控訴了蔣介石特務的血腥罪行並深刻地表現了這個萬惡集團是怎樣用盡無恥的威脅利誘的方法在『腐蝕』青年。其次，作者進一步指出這個萬惡集團雖然表面上好像很龐大，但實際上很多人是被脅從的，自己內部就有着重重矛盾；第三，作者向這些被脅從的人也指出了一條新生的道路，這對於當時一些已經失足的青年是一個當頭棒喝，對於一般青年，也提醒了他們要特別加強警惕。這一些在當時都有着一定的政治作用和教育意義的。不過，作者在書中對幾個革命分子的刻畫，例如小昭和K，就還嫌不够堅强，不够凸出，特別是小昭明知道趙惠明是個來軟化他的女特務，但在獄中還和她柔情蜜意，不加提防，這對於一個革命者來說，那是不够眞實的。此外，對趙惠明的特務罪行，也嫌原諒過多了一點。當然，這不過是書中的一個缺點而已，這缺點是並不能掩蓋這部小說在當時的政治價值和進步意義的。

## 四　郭沫若和陳白塵的戲劇

郭沫若在一九四一年至四三年幾年之間，一共寫下了五個以歷史爲題材的劇本：屈原、高漸離、虎符、孔雀胆和南冠草。

較之作者初期的創作，這一時期他的作品無論是思想意識或是創作方法方面都有了很大的邁進。作者仍然保有了他初期的那種革命的浪漫主義的一些優點，但現實主義的成分仍然是基本的，這表現在屈原一劇中尤爲明顯。

屈原是寫中國歷史上第一個偉大的愛國詩人屈原的事蹟的，作者寫出了屈原熱愛祖國的純潔崇高的精神，以及他對亂臣賊子出賣祖國的行爲的不妥協的態度，並且堅持了鬥爭，雖然遭受侮辱，毀謗甚至放逐謀殺，都絲毫不能動搖他，爲了正義與眞理他不惜任何犧牲。由於作者豐富的歷史知識，及其自己的熾熱的愛國主義熱情，他把這個中國歷史上偉大愛國詩人的純潔、崇高、戰鬥的人格和靈魂很圓滿地動人地表現出來了。

不過，全劇穿插着鄭袖對於屈原的玩弄，作爲劇情的轉折點，甚至作爲楚國歷史的轉折點，是不大妥當的。

但是，屈原一劇主要意義還不在於描繪了一個偉大詩人，作者寫作屈原的時候是一九四二年，那時正是蔣介石法西斯統治最厲害的時候，白色恐怖籠罩着整個國民黨統治區，進步的文藝工作者大部分都走進解放區或逃往香港，剩下來的或被逮捕，或被軟禁，作者那時便是被軟禁在重慶的一位，由於法西斯新聞統治的嚴密，進步的文藝書刊幾乎絕迹了。作者在這時借着中國歷史上這個偉大愛國詩人屈原的口，在雷電頌中激昂憤怒地喊出：『你們宇宙中偉大的藝人們呀，儘量發揮你們

的力量吧。發洩出無邊無際的怒火把這黑暗的宇宙，陰慘的宇宙，爆炸了吧！爆炸了吧！』『電，你這宇宙中的劍。也正是，我心中的劍。你劈吧，劈吧，劈吧，把這比鐵還堅固的黑暗，劈開，劈開，劈開！』『把一切的有形，一切的汚穢，燒毀了吧，燒毀了吧！把這包含着一切罪惡的黑暗燒毀了吧！』這樣反抗憤激的呼聲，在那時，已不是戲中屈原的呼聲，而是千百萬國民黨統治區人民的呼聲。所以當這戲在重慶上演時，每一場的屈原雷電頌的獨白，都爲觀衆的暴風雨似的掌聲所淹沒，這時觀衆的情緒已經和戲中屈原的情緒融合爲一了。

在突破反動統治的箝制言論上，在政治宣傳效果上，在給予觀衆的教育意義上，屈原這個劇在當時是曾經起了一定的積極作用的。

陳白塵在抗戰以前，已從事戲劇創作，抗戰期間，他更有着進一步的發展。他從抗戰到戰後，一共寫了八個多幕劇：有描寫敵僞醜態的魔窟，有描寫後方不合理現象的亂世男女和結婚進行曲，有描寫後方軍民合作的秋收（根據艾蕪小說秋收改編），有描寫戰時工業的大地回春，有鼓勵堅貞自守的歲寒圖，有諷刺官僚政治的陞官圖，還有一個歷史劇石達開。

作者在這些劇本中，一貫是站在人民的立場，用革命的觀點來分析處理他的人物和故事，因此，他表現在他劇作中的思想感情，一般說來是健康的，很少有那種憂鬱感傷的氣味。

拿抗戰初期的作者的劇作和後期作品比較，顯然可以看出作者在現實主義道路上的堅實前進。他的初期作品如魔窟、亂世男女等，雖然在立場觀點方面基本上沒有什麼錯誤，在抗戰宣傳上也起了一定的效果，有些人物也寫得很生動，但由於作者這時的生活體驗似乎還停留在表面，沒有能夠

很好地去深入發掘，所以這些作品就顯得有些單薄，人物塑造就不够典型，而在有些地方還流露出一些小資產階級的浪漫主義氣息和市民趣味。但是抗戰期間的艱苦生活對於作者是一個考驗，作者始終不懈地堅持了戰鬥，並在這戰鬥中逐漸鍛鍊得堅實起來，思想意識有了進一步的認識，對生活也有了更深的體驗，在這樣堅苦進步的道路上，作者寫出了兩部比較堅實的現實主義作品——歲寒圖和陞官圖。

歲寒圖這一劇名是取意於『歲寒然後知松柏之後凋』這句古語的，主角是一個忠貞自守的醫生黎竹蓀，他是『歲寒』的一棵『松柏』，在窮困的生活高壓下，眼看着許多同事都去掛牌營業，他自己却仍然堅守醫院崗位不知疲倦地替人診病，並且還起草了一個為人民謀長遠福利的防痨計劃，但兩次提出都被批駁，最後他自己一個女孩也因營養不良而得了肺病，一句話，好人不得好報。作者通過這個忠貞自守的『松柏』黎竹蓀，猛烈地攻擊了國民黨反動政權的黑暗，而這攻擊是從反面激出的，這較之正面攻擊，就更顯着沈着而有力，在這樣一個『好人不得好報』的事實中，使讀者和觀衆感到這簡直是一件天大的寃枉，而造成這一寃枉的主犯，作者雖然沒有正面寫出，但讀者和觀衆清楚地可以看到它藏在背後，那就是國民黨的反動統治。因此作者越出力描寫黎竹蓀的忠貞自守而不得好報，就越襯出反動統治的黑暗無邊，也就越使讀者和觀衆感到這一奇寃不能不予以控訴，因而感動讀者和觀衆的力量也就越發沈重，同時對反動統治也就更猛烈地射出了憤怒的火焰，這就是這個劇本的主要成功所在。不過作者却也留下了一個沒有解決的問題，這就是在這樣黑暗無邊的反動統治之下，這棵『松柏』黎竹蓀究竟能够做些什麽呢？很顯然，僅僅停留在『忠貞自守』是不够的

了，事情在劇中不已經十分明白了麼，黎竹蓀『忠貞自守』的結果，是那樣的一個下場——窮苦的生活，使他最後的一個合作醫師江淑嫻也走掉了，小女兒因爲營養不良而得了肺病，爲人民謀幸福的防癆計劃一再被批駁，老實說，黎竹蓀在這樣活生生事實教訓下，他對自己的忠貞自守已經發生動搖了。這時作者如果把他寫得更清醒一些，進一步從忠貞自守認識到必須要消滅這個反動統治，並和一些反對這反動統治的戰士們一同作戰，這在黎竹蓀這樣一個人物的思想性格的發展上是完全可能的，也是十分自然的。但可惜作者沒有這樣寫出，仍把黎竹蓀停留在自己已經懷疑的『忠貞自守』上，因而劇的結尾就顯得力量不够，革命的教育意義也就沒有能够得到充分的發揚了。

陞官圖是作者在日本投降後寫的，劇末注明寫作年月是一九四五年十月，這是一部攻擊國民黨法西斯官僚政治的作品，雖然作者爲了避免反動派的審查，把劇中人的官職用了『民國』初年的稱呼，如省長、道尹、知縣之類，把故事托之於兩個流氓的一夢；但讀起來演出來却是當時國民黨統治區的活生生事實，每個讀者和觀衆都可以從這劇中看到他們所聽到，所看見，所身受的一切反動黑暗的事情。作者把這些黑暗事實血淋淋地剝露出來，予以辛辣的諷刺，猛烈的攻擊，態度極嘻笑怒罵之能事，但心情却是十分嚴肅的，他在爲陞官圖演出作中說：『它是一個普遍存在的現實，誰要否認它，那是諱疾忌醫。誰要承認它的眞實，誰才有勇氣去改進它。』但作者却不是要國民黨去『改進』，在劇的結尾，自省長以下的官僚們都被老百姓抓住，並且憤怒地指着他們說：『我們，要審判你們，走！』作者是訴之於人民的，並堅信人民一定有力量可以『審判』這羣反動統治者的。不過，在這齣戲中，作者雖然比較集中地暴露了反動統治的黑暗，但對反動統治的本質却發掘得不够深

入，沒有從產生這個反動統治的社會基礎，以及它在這基礎上怎樣發展的過程來說明，所以看了這個戲之後，可以使觀衆覺得對這堆無恥的東西駡得實在是痛快淋漓，彷彿吐了一口惡氣，也可以激起觀衆的火一般的憤怒，但却缺乏一股巨大的力量來撼動觀衆，使觀衆去探究培養這羣無恥的東西的溫床，如何去和人民一起去徹底消滅它。但是，這一缺點，並沒有妨礙這個戲在當時的積極的政治意義，日本投降後直到解放前，這個戲在國民黨重重高壓下，由於廣大羣衆力量的支持，仍然得到不斷地演出，它揭起壓在廣大羣衆心頭上的石塊，讓羣衆盡情地笑駡呼喊。而形式的新穎，也適合廣大羣衆的口胃，因而獲得他們的熱烈歡迎，起了很大的積極的政治影響。就這一時期來說，這應該是政治性最强的一個劇本了。

## 五　雜文和報告文學

自從『五四』以來，魯迅就使用着他那獨創的藝術樣式——雜文，和一切封建勢力、帝國主義、官僚買辦、軍閥流氓作着英勇的無情的戰鬥，並指出了革命的光明前途，取得了光輝戰績。他把雜文這一藝術的戰鬥力發揮到了極限。這在前面已詳盡地說過了。

左聯前期，瞿秋白也寫了一些雜文，其犀利鋒銳，戰鬥性之强，簡直可以和魯迅媲美。而在那時，在魯迅的思想光輝照耀之下，也曾出現一些進步的雜文作者，如唐弢、徐懋庸、紺弩等。

抗戰爆發後，雖然也有人注意到雜文這一武器，認爲在抗戰陣營裏仍隱藏有渣滓汚穢，黑暗齷齪，還需要雜文去揭發暴露，和它們作無情的鬥爭。不過那時大家都以最大的熱情傾注在戰爭上，

同時對於統一戰線理解得不够正確，所以雜文雖然提倡有人，作者却寥寥無幾。倒是上海淪陷後，留在那裏的一些進步作家辦了一刊物——魯迅風，專登一些和敵僞作鬥爭的雜文。

一九四四年，日寇發動新進攻，深入貴州，國民黨軍隊不戰而退，形勢危急。而國民黨反動政府對內却加緊法西斯統治，特務横行，殺人如草。這樣，引起了國民黨區的愛國人民的愛國民主運動的新高漲。伴隨着這一運動，出現了很多雜文作者，他們對國民黨黑暗的法西斯統治，都予以無情地揭露、諷刺和攻擊。這攻擊是完全適應國民黨區廣大人民的愛國要求的，因而雜文在這一時期有了很大的發展。

那時，各地報紙副刊，除了反動派的而外，差不多都以極大的篇幅來登載雜文，其中如重慶新華日報副刊，新蜀報的某一時期的蜀道，成都華西晚報的藝文志，都是以偏重雜文著稱的，而桂林出的野草則是專登雜文的一個雜誌。

日寇投降後，國民黨反動政府發動內戰，加强法西斯恐怖統治，這時，一些進步雜文作者在反動的嚴密的新聞檢查之下，曾不斷地對蔣匪和美帝國主義者，巧妙地執行了揭露攻擊的戰鬥任務。到一九四七年，中國人民解放軍正以雷霆萬鈞之勢轉入進攻，中國人民都以無可比擬的歡欣鼓舞的心情來迎接解放，大家日夜盼望的是解放軍進展的消息，對於國民黨反動統治早已經認定它必然滅亡，因而對於它，只是如何更快地徹底消滅它的問題，而不是揭露諷刺的問題，因此，雜文也就不像前些時那樣旺盛了。

報告文學在抗戰初期曾盛極一時，抗戰轉入相持階段即逐漸減少。到一九四四年，伴隨着後方

民主運動和學生運動的高漲，報告文學又發達起來，那時進步的報紙雜誌上就經常有文字報導民主運動和學生運動的情況，以及蔣匪特務破壞這些運動的事實。日本投降後，報告文學作者一方面更集中力量報告了蔣匪破壞『舊政協』堅決進行反人民的內戰的陰謀活動、各地法西斯統治的殘酷事實，以及美帝國主義軍隊在中國的暴行。另一方面也報導了各地學生抗暴、反飢餓、反迫害、反『戡亂』的示威運動，工人、農民、市民的對反動統治的英勇鬥爭，以及解放區的民主自由的幸福生活。這一些作品，都鼓舞了國民黨統治區人民反抗蔣匪和美帝國主義的意志，並提高了他們的勝利信心，數量雖然不及抗戰初期豐富，但對人民民主革命運動還是起了一定的作用的。

## 第四節　陝甘寧邊區和廣大敵後抗日根據地的文學活動

### 一　蘇區工農紅軍文學活動的優良傳統

關於蘇區文藝運動，已在第二章第四節中敘述過。這裏要說的是當時在這文藝運動指導之下的文藝活動情況。

這情況的基本傾向，就是文藝和工農兵結合，向工農兵方向發展。

這首先是部隊中的文藝活動的活躍，據傳備後來的敘述說，那時部隊中『出現了很多好的作品，有畫報、戲劇、活報、舞蹈、歌曲等形式。其中，中央蘇區的紅星畫報，四方面軍木刻工廠的

出品，都是部隊喜愛的讀物。劇本如打倒兒皇帝（蔣介石）、不當亡國奴、武裝上前線、長征中的破草鞋（尖銳諷刺敵人追擊截擊的失敗）等等，具有很大的鼓舞性。歌曲好的更多，其中三大紀律八項注意歌一直唱到現在，對敵軍的中國人不打中國人一歌，連當時的東北軍都會唱了。活報、舞蹈在紅軍中也有很多創造。在部隊報紙上都有相當篇幅登載着各種文藝作品。對於戰鬥的報導，英雄模範事蹟的表揚，軍民關係的描寫等等，都廣泛地採用文藝形式。雖然由於條件的很大限制，一些部隊的文藝作品不免粗糙，它在當時部隊和蘇區工農羣衆中的影響和作用，仍然是很大的』。(一三)

當時紅軍經常處在敵人的包圍和進攻之中，鬥爭十分殘酷，物質條件也極艱苦，文化工作人員又很少，但是爲了鼓舞士氣，教育部隊，爭取羣衆，瓦解敵軍，黨領導了全體指戰員採取各種適合於戰鬥環境和需要的文藝形式，並使之發展起來。那時紅軍無論在行軍或作戰時都組織了『鼓動棚』，行軍時，一些宣傳隊同志們就在棚中給戰士開話匣子，呼口號，唱歌，演戲，鼓勵戰士前進。到了宿營地，就開『軍民晚會』，沒有氣油燈就用松光代替，進行各種文娛活動。

在二萬五千里長征時，文藝在部隊中也起了很大的宣傳鼓動作用。據參加長征的同志們後來追敍的文字中或談話裏，都生動地敍述了那些宣傳隊怎樣爲戰士服務，以及戰士們熱烈歡迎這些文藝活動的情形。例如潘自力在我們怎樣通過雪山和草地(一四)一文中說：『在草地表現最活躍的，還是那些年青活潑的劇團與宣傳隊的青年同志們。隊伍在休息的時候，宣傳隊的青年同志們，不顧自己的疲勞，處處爲戰士服務，給戰士唱歌、跳舞、演戲，因而就處處受到同志們的歡迎與愛護。』當時像這些例子多到不可勝舉，這些都充分說明了文藝已經正式爲戰士服務，與戰士緊密地結合起來，

而成爲戰士自己的東西了。

其次，是對戲劇活動的重視。那時有個流行的很好的劇本，名叫無論如何要勝利，那是『在四次「圍剿」和五次「圍剿」之間，搜集了廣昌一帶白軍如何蹂躪赤白交界的老百姓的材料寫成的。一個不滿十歲的兒童團員和他雙目不明的姊姊用生命來保守秘密，至死不說出紅軍的行程。這個戲無論到那裏演出，羣衆都被感動得高呼：「打死白匪」』！(五)這個戲演出後，瞿秋白曾召開了作者、導演、演員的會議，稱讚這個戲的成功，他說：『這一齣戲應當到邊沿區去演，解决羣衆鬥爭最尖銳的矛盾，暴露白軍的殘暴，鼓勵羣衆如何同白軍作鬥爭，增加邊沿區羣衆勝利的信心。』同時他也批評劇本存在的缺點，着重指出台詞的生硬、抽象，聽起來不入耳。他說：『要用活人口裏的話來寫台詞，不要硬搬書上的死句子，務要使人一聽就懂，願意聽，歡喜聽。讓羣衆閉上眼睛聽，也能聽出來是什麼樣的人在什麼樣環境下講話。語言藝術是戲劇成功必不可少的條件』。(六)

當時政府曾組織了六十個戲劇隊，足跡印遍了當時蘇區的鄉村以及前線。所用的劇本和歌曲差不多全是戲劇隊隊員們自己寫的，劇目時常變更，『活報劇』幾乎每天都在改變，新的軍事的、政治的、經濟的以及社會的問題，都適當編成戲劇或『活報』及時演出，農民心中所懷疑的問題也就從這些演出中得到了解答。特別是在新佔領的區域裏，爲了要安定人心，宣傳革命理論，解釋革命政策，戲劇更是極好的有力的武器，例如紅軍長征山西的期間，許多農村中的農民只要聽到紅軍裏有演員，便立刻跑來看他們，要求他們演戲，並且從戲中受了很大的感動。

第三是對於人民自己創作的提倡和重視。例如對歌謠的搜集和運用，當時人民政府就十分注

意，這些歌謠有的是蘇區老百姓自己唱出的，有的是經過宣傳隊修改潤飾過的，其中好的作品就很多。例如江西婦女流行的兩首山歌(一七)：

山歌不打不風流，
共產不行不自由，
行起共產郎先去，
唱起山歌妹帶頭。

——共產不行沒自由

山歌不光靠聲音，
總愛革命意義深，
革命不是取人貌，
總愛勇敢殺敵人。

——勇敢殺敵人

這兩首山歌都深刻地表達了當時農村婦女對於革命的熱愛，感情詞句都十分樸素而堅實。再如第一次反圍剿(一八)：

中國出了蔣介石，投降帝國主義者。
保護豪紳和地主，想做皇帝坐天下。
江西革命大勃興，擴大許多鐵紅軍。

到處工農團結起，嚇得蔣賊打抖驚。
蔣賊聽到革命信，胡思亂想打紅軍。
美國借款八百萬，調集十師十旅兵。
蔣賊倒下大命令，十萬兵馬到江西。
想來消滅共產黨，不想做了運輸隊。
紅軍勢力大膨脹，龍崗活捉張師長。（按指張輝瓚）
東韶打敗譚道源，二師白軍盡繳槍。
紅軍得到大勝利，俘擄白軍一萬幾。
每人發餉三四塊，優待俘虜回家裏。
白軍打下此敗仗，同來師長皆恐慌。
丟了槍彈逃命走，一直退下到南昌。

這首民歌中充滿了對蔣匪的憤怒和藐視，也充滿了對於革命的信心。

這些山歌不僅爲老百姓所愛唱，紅軍指戰員也愛唱，每當反『圍剿』戰鬥時，宣傳隊和羣衆慰勞隊表演游藝節目的時候，老百姓和紅軍指戰員便彼此歡呼一唱一和的對唱起來，充分表現了那時文藝不僅和兵農結合，而且通過它來交流兵農之間階級友愛和感情了。此外像用對答體寫成的興國山歌和石榴花開朶搭朶〔九〕都充分流露出革命羣衆和工農紅軍密切合作的眞摯感情，充滿了革命的集體主義和樂觀主義精神，對反革命的必然死亡和革命的必然勝利都有着不可動搖的信心。這些民歌在當時蘇區都起過很大的宣傳鼓動作用。

## 二　邊區文學活動的深入及對新的人民文學的探究

一九三五年，紅軍經過偉大的二萬五千里長征勝利地到達陝北，一九三六年『西安事變』後，全國抗日統一戰線形成，這時就有很多知識分子從國民黨統治區來到陝北。抗戰爆發後，又有更多的文藝工作者來到延安和各抗日民主根據地。他們一方面參加了革命工作，一方面和蘇區原有的文藝工作者匯合起來在民主政府領導下從事文藝活動。

這些文藝活動首先是繼承並發揚了蘇區工農紅軍的文藝活動的優良傳統，把文藝活動深入到工農羣衆中去，積極開展工農羣衆文藝活動。這裏且以最大的一個解放區——華北解放區（原晉冀魯豫和晉察冀兩個解放區）爲例。一九三七年，八路軍開到這兩個地區前線作戰，隨軍宣傳隊到那裏，那裏便掀起了羣衆的文藝活動。富有戰鬥性的歌舞、短劇、活報，對當地的文藝活動都起了刺激和推動作用。由於農民在抗日戰爭中獲得了解放，減租減息運動提高了他們的物質生活和政治覺悟，他們開始要求文化。再加上解放區各種文化機構和文藝團體的幫助，華北敵後就出現了許多農村劇團，用集體的秧歌舞及各種新內容舊形式的藝術活動表現農民自己的事情。如遼縣一個月中便組織了三十多個有組織有領導的農村劇團，北岳區、冀中區組織得更多，並有不少模範劇團的作品很受羣衆歡迎。到一九四〇年左右，這些農村劇團便開始具有羣衆性的規模。一九四〇年夏，太行區發展到一百個有組織有領導的鞏固的農村劇團。冀中區則在一九四二年五月以前約有一千七百個劇團，北岳區也有一千四百多個劇團、秧歌隊、宣傳隊等。這些劇團在春節，在『三八』、『四四』、

『五四』、『七一』、『七七』等節日，在秋後農閒時，都必然要活躍一陣，在每個中心工作佈置下去以後，又必然要爲中心工作的完成演出；就是在戰鬥中，也不斷有小型演出，有的游擊區村莊，配合八路軍戰鬥，在地道裏排戲演出，有的竟去敵人碉樓跟前作『政治攻勢』的演出，這些都直接服務於當前的鬥爭，起了很大的鼓動和教育作用。一九四一年，晉察冀還曾經創造了幾十個模範村劇團，編印各種文娛材料，達數千份甚至萬份以上。

其次是，爲了推動工農羣衆文藝活動，組織了許多專業劇團，成立了許多文藝機構團體，訓練文藝幹部。這裏仍以華北解放區爲例。一九四二年以前，有太行山劇團、抗敵劇社、冀中火線劇社、新世紀劇社等職業劇團；這些劇團並經常開辦農村戲劇訓練班或鄉藝訓練班，傳授戲劇常識。學校方面有晉東南創辦了民族革命藝術學校，魯迅藝術學校，晉察冀有聯大文藝學院，都訓練出大批文藝幹部，散佈華北各地。此外，太行區有農村戲劇協會，晉察冀有文救會，冀中有文建會，都是專門領導農村文化工作的團體。這些劇團，學校，協會一方面展開了自身的文藝活動，另一方面也大大推動並幫助了羣衆文藝活動。

此外，像陝甘寧邊區、晉綏解放區、山東解放區都積極開展了工農羣衆文藝活動，並取得了一定成績。

至於一般專業文藝工作者的文藝活動大部分集中在延安，一九三八到一九三九年間，延安『有一個時期差不多平均三天就有一個文藝晚會，許多抗戰歌曲流行着，街上貼着街頭詩、文藝牆報、美術牆報』，〔10〕景象十分熱鬧。這裏且以街頭詩爲例：當時在延安從事這一運動最努力的是柯仲平

和田間。柯仲平的一首告同志，當時就漆在延安城內中央大禮堂對面的牆上，玆節錄兩段爲例：

……啊，同志們

我們有：

同一的方向，

同一的主張，

我們的團結，

像五個指頭，

共一隻強有力的手掌：

每個同志的崗位，

個個同志的崗位朝中央。

啊，同志們，

中央說：

我們要鞏固

統一戰線的橋，

我們要開闢

民主共和國的道：

再走再走再走嗎，

這永遠是一個偉大的號召……

就到『自由的王國』了。

像這樣的詩，不僅有着通俗明白的詞句，更有着明確的政治內容，有些詩帶到前線，在戰士中也收到很好的宣傳效果。

這時除了這些文藝活動之外，也出現了許多反映八路軍英勇戰鬥以及邊區開荒生產和人民民主自由幸福生活的作品，例如劉白羽、周而復、孔厥等都寫了一些關於這一方面的小說和報告。這些作品在一定程度上都寫出了在中國共產黨領導下的邊區軍民的幸福生活，勞動熱情和抗戰信心，鼓舞了人民爲民主鬥爭的意志。

此外，那時解放區對於民間藝術，例如說書、地方戲等，也繼承了蘇區時代的優良傳統，予以很大的重視。

一般說來，從抗戰爆發到一九四二年這一時期，解放區工農羣衆文藝活動是比較廣泛、比較深入的，並且著有一定的成績，爲後來羣衆文藝活動普遍展開和深入打下了基礎，創造了條件。一般專業文藝工作者的作品，在內容方面，也有了新的生活新的人物的反映，在一定程度上也聯系了廣大的羣衆。但是，這時有一個根本問題，也是『五四』以來中國文學上始終沒有明確解決的問題，就是——文藝是爲什麼人與如何爲法的問題，這時也還沒有得到明確地解決，因而工農羣衆文藝活動雖然比較廣泛深入，但方向沒有明確起來，藝術上就沒有能够從民間文藝的優秀的藝術傳統上加以改造、提高，創造爲人民大衆喜見樂聞的東西。在專業文藝工作者方面，主觀上雖然都是想以文

藝來服務人民解放事業，但是這一基本問題沒有解決，他們的作品也就不能眞正羣衆化，甚至或多或少地發生脫離羣衆的偏向。因此，這一時期的解放區的文藝還不可能立刻就跨到新的階段。但是，也必須指出，這一時期，解放區文藝正努力探索新的人民文學的道路，這個探索過程也就是逐漸向新階段發展的過程。

在這個發展過程的最後，這一個根本問題終於在邊區獲得了解決，這就是一九四二年毛澤東同志的在延安文藝座談會上的講話的發表，這一具有巨大歷史意義的文件，是中國現代文學的一個轉折點，毛澤東同志在這個文件裏極其英明地根據「五四」以來革命文學運動的發展的基礎，把中國現代文學運動歷史作了一個總結，並從文藝爲什麼人以及如何爲法這一基本問題出發，談到作家自己的思想改造問題，普及與提高的問題，文藝界統一戰線問題，文藝批評的政治標準與藝術標準問題，學習問題以及其他的許多問題，這些問題在中國現代文學歷史上，或是曾經提出而始終沒有得到解決的問題，或是從來就不會注意到的問題，但却都是基本問題，毛澤東同志都提出了原則性極鮮明而分析又極細密的解決辦法，明確地指出了文學的工農兵方向。這對一切文藝工作者，特別是在毛澤東同志直接指導之下的邊區文藝工作者，彷彿在暗夜中看見了一盞明燈，像迷失路的人突然看見了一條大路一樣，一旦豁然貫通，明白了許多新道理，增加了自己的勇氣和信心，堅決地進行自我改造，按着毛澤東同志所指導的方向努力前進。

從這以後，即一九四二年以後，解放區文藝就完全改變了面貌，在毛澤東同志思想光輝照耀之下，解放區文藝運動就推進到一個光輝的新的階段了。

〔一〕杜埃：舊形式應用問題引，見洛蝕文編，抗戰文藝論集。

〔二〕同〔一〕：文藝大衆化問題。

〔三〕王亚平：偉大的五年間的新詩，見學習生活第二卷第三期。

〔四〕田進：抗戰八年來的戲劇創作，洪深抗戰十年來中國的戲劇運動與教育引。

〔五〕艾青選集自序。

〔六〕同〔五〕。

〔七〕同〔五〕。

〔八〕胡風：密雲期風習小紀，田間的詩。

〔九〕平漢路工人破壞大隊改版序。

〔一〇〕夏衍：歷史與諷喻，見文學界創刊號。

〔一一〕乃超：戰鬥詩歌的方向，見大衆文藝叢刊批評論文選集。

〔一二〕何其芳：關於現實主義，關於客觀主義的通信。

〔一三〕關於部隊文藝工作，見文代大會紀念文集。

〔一四〕李伯釗：回憶瞿秋白同志，見一九五〇年六月十八日人民日報，人民文藝。

〔一五〕新華月報第二卷第五期。

〔一六〕同〔一五〕。

〔一七〕賈芝：老蘇區的民歌，見民間文藝集刊第一冊。

〔一八〕陳漾：土地革命時期中央蘇區的民歌，見一九五〇年一月八日光明日報，文學副刊。

〔一九〕同〔一七〕。

〔二〇〕何其芳：關於現實主義，關於藝術羣衆化問題。

# 第十一章　向社會主義現實主義邁進中的解放區的文學創作

## 第一節　反映各種羣衆鬥爭及勞動生產的文學作品

### 一　概說

延安文藝座談會以後，解放區文藝工作者學習了馬克思列寧主義、毛澤東思想，進行了思想改造，參加了各種羣衆鬥爭和實際革命工作，並從鬥爭和工作中開始熟習了中國共產黨、中國人民解放軍與人民政府的各項政策。因此，解放區的文藝就獲得了健康的成長，新的主題，新的人物像潮水一般地湧進了各種各樣的文藝創作裏面。周揚曾根據中國人民文藝叢書所選入的一七七篇作品（包括歌劇、話劇、小說、報告、敘事詩等）的主題，作了一個統計(一)：

寫抗日戰爭、人民解放戰爭（包括羣衆的各種形式的對敵鬥爭）與人民軍隊（軍隊作風、軍民關係等）的，一〇一篇。

寫農村土地鬥爭及其他各種反封建鬥爭（包括減租、復仇清算、土地改革，以及反對封建迷信、

文盲、不衛生、婚姻不自由等）的，四十一篇。

寫工業農業生產的，十六篇。

寫歷史題材（主要是陝北土地革命時期故事）的，七篇。

其他（如寫幹部作風等），十二篇。

這就是解放區文藝面貌的輪廓，誠如周揚所說，從這個輪廓中可以看出『民族的、階級的鬥爭與勞動生產成爲了作品中壓倒一切的主題，工農兵羣衆在作品中如在社會中一樣取得了眞正主人公的地位。知識分子一般地是作爲整個人民解放事業中各方面的工作幹部、作爲與體力勞動者相結合的腦力勞動者被描寫着。知識分子離開人民的鬥爭，沈溺於自己小圈子內的生活及個人情感的世界，這樣的主題就顯得渺小與沒有意義了，在解放區的文藝作品中，就沒有了地位』。(三)

反映抗日戰爭、人民解放戰爭與人民軍隊的代表作品，有的記錄了農民在反對日本侵略者、反對國民黨反動派的武裝鬥爭以及其他各種形式的鬥爭中的英雄事蹟。如馬烽、西戎的呂梁英雄傳，趙樹理的李家莊的變遷，袁靜、孔厥的新兒女英雄傳，邵子南的地雷陣，洪林的一支運糧隊（以上小說），胡丹沸的把眼光放遠一點（話劇），馬健翎的血淚仇、窮人恨（新秦腔），柯仲平的無敵民兵（歌劇），晉冀魯豫文工團的王克勤班（歌劇），戰鬥劇社的女英雄劉胡蘭（歌劇）等。有的直接反映了人民解放軍戰士的無比的英雄氣概和對革命事業的無限忠心。如劉白羽的無敵三勇士、政治委員，華山的英雄的十月，李文波的襖袖上的血，韓希梁的飛兵在沂蒙山上（以上小說、報告），戰鬥劇社的九股山的英雄（話劇）等。

反映農村鬥爭的代表作品，有的反映了農村減租減息和土地改革運動，如趙樹理的李有才板話，王力的青天，王希堅的地覆天翻記，丁玲的太陽照在桑乾河上，周立波的暴風驟雨，馬加的江山村十日（以上小說），李之華的反翻把鬥爭（話劇）等。有的則是以封建社會中受壓迫最深的婦女爲主人公，展開了農村反封建鬥爭的慘烈場面，同時描繪了解放後農村男女新生活的愉快光景，如集體創作的白毛女（歌劇），阮章競的赤葉河（歌劇）及長詩圈套，趙樹理的小二黑結婚，菡子的糾紛，孔厥的一個女人翻身的故事，洪林的李秀蘭，康濯的我的兩家房東等。

寫工業農業生產的作品有小秧歌劇兄妹開荒、動員起來，傅鐸的王秀鸞（歌劇），歐陽山的高乾大，柳青的種穀記，草明的原動力（以上小說），陳其通的砲彈是怎樣造成的，魯煤等的紅旗歌（以上話劇）。

此外還有李季的叙事詩王貴與李香香，歌劇周子山及高朗亭的雷老婆等短篇。

解放區的文藝，除了專業文藝工作者的創作活動而外，還有工農兵自己業餘的文藝活動，這些活動在解放區極爲普遍、廣泛、熱烈，在這些活動中，工農兵羣衆表現了驚人的創造能力。同時，有許多文藝工作者爲這些活動作了極大的努力，特別是許多部隊文藝工作者直接參加了戰鬥，和戰士們完全打成一片，在火線上進行戰壕鼓動演唱，有的就在戰場上流了最後一滴血，這些無名英雄在中國現代文學史上將永垂不朽。

## 二　趙樹理的小說

延安文藝座談會以後，解放區作家都堅決地爲貫徹毛澤東同志的文藝方針而努力，趙樹理便是其中較早的著有成績的一個。

趙樹理是山西沁水縣人，出身於貧農家庭，曾身受貧農的痛苦生活。讀中學時，搞過學生運動，坐過牢。他一直熱愛並精通農民藝術——音樂和戲劇，做學生時又接觸了新文藝，他曾有一個較長時期提倡給農民寫東西，提倡通俗文學。抗戰後，在黨的教育下，有了更多的進步，經過整風運動，他把自己所經歷的新農村的偉大變革過程，以及自己所熟悉的羣衆生活，寫成了小說。這就是一九四三年寫的李有才板話和小二黑結婚，一九四五年寫的李家莊變遷，以及後來的一些短篇小說。

周揚在論趙樹理的創作中曾這樣指出：『在被解放了的廣大農村中，經歷了而且正經歷着巨大的變化，農民與地主之間進行了微妙而劇烈的鬥爭。農民爲實行減租減息，爲滿足民生民主的正當要求而鬥爭。這個鬥爭在抗戰期間大大地改善了農民的生活地位，因而組織了中國人民抗敵的雄厚力量。抗戰勝利以後，減租減息與反奸、復仇、淸算的鬥爭結合起來，鬥爭正在繼續深入發展。這個鬥爭將摧毀農村封建殘餘勢力，引導農民走上徹底翻身的道路。經過八年抗戰，農民已經空前地覺悟和團結起來了。他們認識了他們貧窮的眞正原因，他們決心爲根本消滅這個原因而鬥爭。……農民的革命精力正在被充分地發揮，這個力量是沒有甚麼東西能够抗拒的，是無窮無盡的。它正在改變農村的面貌，改變中國的面貌，同時也改變農民自己的面貌。這是現階段中國社會的最大最深刻的變化，一種由舊中國到新中國的變化。這個農村中的偉大變革過程，要求在藝術作品上取得反映。趙樹理同志的作品就在一定的程度上滿足了這個要求。』[三]

作者表現的是農村中偉大變革過程，當然他的作品就離不開農村，主人公也全是農民，但是他却和以前描寫農村和農民的一般的現實主義作家有着本質的不同。這不同之點，就是因爲作者不是以普通農民或一般的民主主義立場觀點來寫農民，而是以無產階級的社會主義立場觀點來寫農民的。他表現了在中國共產黨領導下的農民革命鬥爭，具體地寫出了共產黨員工作幹部在這鬥爭中所起的領導作用，有力地說明了沒有這領導，農民翻身是不可能的。他歌頌了農民的積極的前進的方面，也批判了農民的消極的落後的方面，更指出了農民怎樣在共產黨領導教育之下思想覺悟的過程。光明的，新生的東西始終是趙樹理作品的支配一切的因素。所有這一些，都是以前描寫農村和農民的作品中所從來沒有的，所以他的作品就不僅不是農民文學，也不是一般的現實主義的文學，而是屬於社會主義現實主義的範疇了。

由於作者具有無產階級的社會主義立場觀點，對於新事物的敏感，因而在他的作品中就出現了許多新的人物，這些人物也是以前文學作品中所不曾有過的。他寫了農民中的積極分子和工作幹部，雖然還沒有創造出高度集中的典型，但却寫出了新的人物的眞實面貌，他並沒有將他們理想化，這些都不過是普通的農民，他們年青，熱情，有時甚至冒失，但他們在苦難與鬥爭中終於成長起來，漸漸學會了鬥爭的方法和策略，在鬥爭中顯示出各自的本領與才能。作者就這樣地寫出了農民的智慧，力量和革命的樂觀主義。在李有才板話的老楊同志這個人物身上，作者創造了一個優秀的農民幹部的形象。作者也寫了農民中的落後分子，如李有才板話中的老秦，小二黑結婚中的二孔明和三仙姑，作者對他們雖然也有諷刺，但態度却是同情的，寬大的，希望他們改變的，而事實上，

他們在鬥爭環境中也多少有了改變。但是，等到作者寫到地主惡霸和他們的『狗腿』，態度就完全不同了，作者把他們是安排在和農民對立、和新政權對立的關係上來描寫的，雖然只是陪襯，但作者却用了最高的憎惡和憤怒寫出了他們的陰謀詭計，凶毒狡猾，作者把農民與地主之間的界線是劃分得十分清楚的。

關於作者的人物創造的特點，周揚曾指出：第一是『他總是將他的人物安置在一定鬥爭的環境中，放在這個鬥爭中的一定地位上，這樣來展開人物的性格和發展。每個人物的心理的變化都決定於他在鬥爭中所處的地位的變化，以及他與其他人們相互之間的關係的變化。他沒有在靜止的狀態上消極地來描寫他的人物』。第二是『他總是通過人物自己的行動和語言來顯示他們的性格，表現他們的思想情緒。關於人物，他很少做長篇大論的敘述，很少以作者身份出面來介紹他們，也沒有作多少添枝加葉的描寫。他還每個人以本來面目。他寫的人物沒有「衣服是工農兵，面貌却是小資產階級」，他寫農民就像農民，動作是農民的動作，語言是農民語言。一切都是自然的，簡單明瞭的，沒有一點矯揉造作，裝腔作勢的地方。而且祇消幾個動作，幾句語言，就將農民的眞實的情緒的面貌勾畫出來了』。第三是『作者在處理人物上……明確地表示了作者自己和他的人物的一定的關係。他沒有站在鬥爭之外，而是站在鬥爭之中，站在鬥爭的一方面，農民的方面，他是他們中間的一個。他沒有以旁觀者的態度，或高高在上的態度來觀察與描寫農民。農民的主人公的地位不祇表現在通常文學的意義上，而是代表了作品的整個精神，整個思想』。㈣作者的作品之所以具有這些特點的原因，主要仍是由於作者是站在無產階級立場，愛憎分明，思想感情完全是與人民打成一片的

緣故。

由於作者的正確的立場和觀點，由於作者長期生活在農民中間並且成爲他們之中的一個，由於作者對於民間藝術的喜愛並長期從事這一藝術工作，因此，他的作品在語言和形式方面也就具有他的獨有的特色。

作者的語言完全是活在羣衆口頭上的語言，不僅在人物的對話上，而且在一般叙述的描寫上，都是口語化的，這是作者一大特色。在他以前，一般作家只注意寫人物的對話應當用口語，應當忠實於人物的身份，至於一般叙述的描寫却是那個作家自己的知識分子的語言。其次作者的語言是經過提鍊了的羣衆口頭語言，他不像一些作家只在方言土語或歇後語上下工夫，他很少用這些，他只是用了看來是普通的平常的話語，但却每句話都能適合每個人物的身份和心理狀態。『他的人物的對話是生動的、漂亮的；話一到了他的人物的嘴上就活了，有了生命，發生光輝』。〔五〕

作者作品的形式，也是生動活潑的，爲廣大羣衆所喜愛的新的民族形式。作者是很熟悉民間形式的，他的作品很明顯的是批判地接受了中國民間小說的優秀傳統，例如故事性很強，結構順當，有頭有尾；語句簡短明晰，沒有單獨冗長的叙述和描寫。這在李有才板話和小二黑結婚兩篇中表現得更爲顯著，這些都是中國民間小說的優秀部分，經過作者的提鍊，而創造出一種新的民族形式，因此這種形式自然爲人民大衆所喜愛，在這樣情況之下，作者把大衆化與藝術性很好地結合起來了。

如上所說，趙樹理的成就在中國現代文學史上是具有很大的意義的，這意義首先在於他忠實地

按照了毛澤東文藝路線從事創作實踐，較早地取得了成績，而這成績又十分具體生動地證明了毛澤東文藝思想在創作實踐上的勝利。

當然，這也並不是說趙樹理的作品就毫無缺點了，例如上面說過的他所寫的新的人物還不够典型，而李家莊變遷也沒有圓滿地完成作者自己的企圖，但從整個看來，這些只能算是『白壁微瑕』，是無損於作者的成就的。

## 三　丁玲和周立波的小說

一九五一年，中國有兩部小說獲得斯大林獎金，這就是丁玲的太陽照在桑乾河上和周立波的暴風驟雨。這是這兩位作者的光榮，也是中國現代文學史的光榮。

這兩部作品都是一九四八年寫成，一九四九年出版，都是反映土地改革的長篇小說。

一九四六年到一九四八年兩年時間內，解放區各地進行了土地改革運動，這對於中國革命是具有極偉大的歷史作用的。在這樣巨大的農村變革中，身受數千年壓迫的農民；在中國共產黨領導下站了起來，經過激烈的、曲折複雜的鬥爭，打倒了地主階級的封建統治，分配了土地，並在鬥爭中鍛鍊了自己，使自己成爲新的農村的主人。這是一個翻天覆地的大變化，在這大變化的農村中出現了許多新的人物，新的農民英雄，就是這些新的英雄在黨的領導下，推動了這個變革，推動了歷史的前進。太陽照在桑乾河上和暴風驟雨就是反映這一個具有偉大的歷史意義的農村變革的。在這兩部作品出現之前，中國還沒有過像這兩部作品一樣，從整個過程來反映土地改革的作品；全國解放

以後，中國共產黨和中央人民政府領導全國農民在全國範圍內進行了土地改革，反映在文學創作上也出現了不少的作品，但到目前爲止，仍然還沒有一部能超過這兩部作品所達到的水平。因此，這兩部作品至今仍是中國反映土地改革的代表作。

這兩部小說的特點和成就並不相同，但兩位作者的基本認識和立場却是一致的。這就是他們都是站在無產階級立場，以無產階級社會主義的觀點來寫他們的題材和人物的。他們表現了在中國共產黨領導之下的農民的革命鬥爭，及其生活地位的變化和思想覺悟的過程，他們作品中的農民積極分子和共產黨員，已經不是普通的農民，而是在農村的工人階級的先鋒隊。因此，這兩部作品就都是屬於社會主義現實主義的文學的範疇了。

丁玲的太陽照在桑乾河上寫的範圍是土地改革初期，即從一九四六年中共中央『五四指示』到一九四七年九月全國土地會議以前這一時期。故事發生地點是在華北一個叫暖水屯的村子，作者通過農村中許多不同階級的人物：共產黨員，土地改革工作組幹部，村幹部，貧僱農，中農，富農，以至地主惡霸，單是主要人物就有三十幾個，展開了一個規模比較宏大，性質也比較複雜錯綜的農村階級鬥爭。

由於作者對人民生活和鬥爭有比較深入的體驗，對社會階級關係有過較長時期的研究，對於社會能够在複雜和深廣的基礎上進行具體的和比較全面的分析。在這部作品裏面，作者不像一般反映土地改革的作品把農村的剝削和被剝削的關係看得過於簡單，她看到了農村中各個階級之間的錯綜複雜的社會聯系，看到了這聯系使得農村的階級關係無限複雜化，以及因此發生的農村階級鬥爭的

複雜性。作者十分透徹地分析了這些複雜關係，所以在這部小說裏面就非常明晰地展開了這一複雜畫面：有各種不同類型的工作幹部，有各種不同類型的貧僱農，也有各種不同類型的富農和地主。而這所有的人彼此之間的複雜關係，又簡直是沒有身歷其境的人所想像不到的。這裏且以富農顧湧爲例，顧湧的家庭關係是這樣的：他的大女兒是另一個村子裏的富農的媳婦，二女兒則嫁了地主的兒子，他的一個兒子參加了人民解放軍，兒媳婦出身貧農，另一個兒子在村子裏當青聯主任，差不多農村中所有的階級階層都和他有着密切關係。這是原有的複雜關係。另外還有故意製造的複雜關係，例如地主錢文貴是一個陰狠狡猾，富有經驗，不動聲色的惡霸人物。他在當地解放後，便把自己的兒子送去參軍，使自己變成『軍屬』，爲了分化農民隊伍，他又讓他的姪女黑妮去和原是自己的僱工後來成爲農會主任的程仁去戀愛，企圖達到結婚的目的，而他的一個女壻張正典則是村治安員，一個壞幹部。像這些種種複雜關係，作者都十分明晰地給描繪了出來，並且正確地反映了這個複雜的階級鬥爭，因而這部小說的現實性就特別突出，而不是那種從概念出發，一般化概念化的作品了，這是這部小說的主要成就之一。

這篇小說另一主要成就，是在人物塑造方面。首先，作者在這部小說中創造了一些新的農民英雄人物，由於作者對農村社會和階級關係的複雜性有着深刻的認識，對黨在土地改革中的羣衆路線的指示也有深切的體會，所以她對農民的思想、情感以至性格都有深刻的了解。他生動地描寫了暖水屯黨支部書記張裕民，農會主任程仁，副村長趙得祿，民兵隊長張正國，婦聯會主任董桂花，副主任周月英，以及其他一羣村幹部。作者描寫這些新人物的時候，都是把他們安置在一定的鬥爭中來

描寫的，她着重寫出這些新的農民英雄是怎樣在鬥爭中克服了自己思想上的弱點而發展成長起來。例如僱工出身的程仁，是一個正派幹部，在一開始時，他有個人顧慮，勇氣不够，有些動搖，一方面自己內心也在進行着痛苦的鬥爭。等到羣衆鬥爭熱情逐漸高漲的時候，他終於克服了自己的弱點，當地主錢文貴的老婆想用他和黑妮的關係來收買他，他毅然拒絕了。在這些地方，作者非常成功地塑造了新的農民英雄形象。此外像張裕民、趙得祿、董桂花、周月英等，都寫得十分生動，出色，都以眞實而有各自的特色的性格給予讀者深刻的印象。作者除了寫出這些新的農民形象而外，也生動地塑造了一些地主階級的形象。地主錢文貴是寫得非常成功的，作者並沒有把他寫成一個丑角，也沒有簡單地只寫他的表面上的窮兇極惡，而是深刻地從一個地主階級的心理過程去發掘，寫出他的深謀遠慮和隨機應變，例如使自己成爲『軍屬』，收買村幹部，裝出很『開明』的樣子等等，以致連土改工作組的文采都把他看成中農了。作者通過這樣深入的心理發掘，以及農民羣衆對於錢文貴的心理感覺，和錢文貴的地主權力在人們心理上的影響，很飽滿地表現了這樣一個惡霸地主人物。這裏充分說明了作者對於農村有深刻的觀察和分析。其他地主如江世榮、李子俊以及他的老婆，都寫得各自有其特色，特別是李子俊老婆寫得更爲生動。至於其他人物，如區委會派下來的土改工作組文采、楊亮與胡立功，叛變了的村幹部張正典，錢文貴的狗腿子任國忠，以及通過地主家庭矛盾來表現的一些地主家庭成員，都寫得相當成功。誠如馮雪峯所說：『只要在書中出現過，即使佔的篇幅極少，都能留給我們清楚的印象，就是說，幾乎所有的人都有清楚的個性，這確實是作者成功的地方。』(六)

此外，作者的表現藝術也有高度的成就，雖然語言的洗鍊和文字大衆化的程度還不够理想，但是，作者已經通過她的藝術手腕，表現了深刻的人物形象，深入地明確地分析了複雜的農村階級關係和階級鬥爭，同時詩的情緒與生活熱情交織在篇中，構成了很多明麗輝煌的畫面。

就由於上述的這些很大的成就，這部小說在一定高度上眞實地反映了土地改革，而成爲寫土地改革最優秀的作品之一。至於一些讀者所提出的意見，例如規模還不够宏大，人物還沒有達到最高度的典型，這應該是對於作者更高的要求。而一些微小的瑕疵，如有些地方寫得比較沉悶，語言還不够洗鍊等等，那也無損於這部小說的成就的。

馮雪峯曾在論述這部作品的最後，概括地指出它在我們文學發展上的意義，他這樣說：『我認爲這一部藝術上具有創造性的作品，是一部相當輝煌地反映了土地改革的、帶來了一定高度的眞實性的、史詩似的作品；同時，這是我們無產階級現實主義（著者按：即社會主義現實主義）的最初的比較顯著的一個勝利，這就是它在我們文學發展上的意義。』㈦馮雪峯這段話是正確的，是可以當作太陽照在桑乾河上的結論來看的了。

周立波在抗戰前就曾寫過一些文學作品，抗戰後到了延安，經過整風運動，開始深入工農兵的實際生活和鬥爭。一九四六年冬到了東北，參加了土地改革工作，目擊了這個轟轟烈烈的鬥爭的整個過程，根據他自己親身參加這個鬥爭的感受、體驗和認識，他寫出了暴風驟雨這部小說。

暴風驟雨寫的範圍也和太陽照在桑乾河上一樣，是土地改革初期，故事發生地點則是在東北松江省一個叫做元茂屯的村子裏。據作者自己說，他寫這部小說的目的，是『想藉着東北土地改革的

生動豐富的材料，來表現我黨二十多年來領導人民反帝、反封建的雄偉而艱苦的鬥爭，和當代農民的苦樂與悲喜，以教育和鼓舞廣大的革命羣衆』。〔八〕從這部作品整個看來，作者是很圓滿地達到了這一目的。

作者有着正確的革命認識，强烈的政治熱情，這認識和熱情推動了他全身心地投入火熱的羣衆鬥爭之中，他自己曾經說過：『我知道農民跟地主的矛盾和鬥爭，是我們這個時代的主要的矛盾和鬥爭之一，土地改革是決定我們革命勝利的一個重要條件。由於這種認識，加上革命的責任感，我積極地要求下鄉。當時我祇想到要全身心地投入這場劇烈的階級鬥爭，並沒有想到很多個人的創作問題。』又說：『在實際鬥爭中和創作實踐中，我深深感到，爲要反映農民的生活和鬥爭，自己就首先要熱愛他們，熟悉他們，和他們的思想感情打成一片。』〔九〕從暴風驟雨全書中都洋溢貫串着作者的强烈的政治熱情，以及强烈的階級情感看來，證明了作者這些話是完全眞實的。

由於作者的强烈的階級情感，由於作者的思想情感和農民打成了一片，所以作者對於新的農民英雄人物和一切善良的農民，不僅熟悉他們，而且眞正理解他們，因此對他們就充滿了無比的熱愛，他熱情地親切地描寫農民的思想感情，他們的生活，他們的家庭，他們彼此之間的關係，以至他們的幽默和趣味等等。他幾乎在每個人物身上都貫注了自己的眞實的熱情。在這部作品中，新的農民英雄人物是佔了主人公的地位，作者很出色地塑造了他們的形象，像上卷主人公趙玉林，是一個被地主階級剝削得被人稱爲『趙光腚』的貧苦農民，但他却具有堅强的性格，優良的品行，從不向困難低頭，並有着高度的階級友愛的精神。當他覺醒以後，他一直是勇敢堅決地和敵人進行鬥爭，入

黨後，更表現了無產階級的高貴的品質，終於爲工農解放事業而犧牲。作者在這裏以火熾般的階級熱情深刻地歌頌了趙玉林犧牲的崇高意義，使讀者感到鼓舞和激勵。下卷主人公郭全海，也是受盡了折磨和苦難的農民，作者用力刻劃了他的精明、勇敢、正派，和那種捨己爲人的精神，在土改完成後他就離開了剛結婚不久的妻子，帶頭參了軍。此外，像白玉山、李常有、張景祥、張景瑞以及老孫頭、老田頭，都寫得很眞實生動，而農村婦女當中，作者也寫出了許多新的人物，如趙玉林的妻子趙大嫂、白大嫂、劉桂蘭等。其中特別是趙大嫂，那種崇高美好的烈屬形象，確是令讀者難忘的。

這部小說的另一特點是單純、明快、有力，無論是人物描寫，故事結構，或是語言文字方面都是如此。作者很少採用冗長沈悶的敍述，蓬勃的生活熱情充滿字裏行間，故事情節的場面都很突出、明朗、不枝不蔓，語言也簡潔洗鍊，合於口語。由於這些特點，所以書中人物和故事就比較容易爲讀者所把握，使讀者感到印象鮮明，情景親切，有着很大的吸引力量。

但是這種單純有時却也給這部作品帶來了一些缺點，它妨礙了作者更深刻地分析人物，更冷靜地觀察社會，因此對農村的階級關係和階級鬥爭的複雜性曲折性就沒有能夠充分地表現出來，而對一些人物的內心矛盾和鬥爭也就往往被簡單化了。

當然，一部作品是不可能沒有一些缺點的，暴風驟雨的重要意義是在於它比較完整地表現了土地改革的過程，相當眞實地表現了農村各個階級的面貌和心理，塑造了一些新的英雄人物的形象。也正和丁玲的太陽照在桑乾河上一樣，是我們社會主義現實主義文學的一個勝利。

## 四　劉白羽和孔厥的小說

中國人民解放軍（抗戰時期的八路軍、新四軍）所進行的戰爭，是中國歷史上前所未有的眞正人民的戰爭，它取得了全國人民的全力支援。而進行這戰爭的廣大的解放軍指戰員也就是武裝了的翻身農民，他們在中國共產黨領導之下，已經克服了農民的一些弱點，有的並在鬥爭中鍛鍊成爲無產階級先鋒隊，他們在戰爭中都表現了無比的英雄氣概，和對革命事業的無限忠心。

這一偉大戰爭和進行這戰爭的英雄的指戰員，在解放區文學上都有了極其生動豐富的反映。其中成績比較顯著的是劉白羽。

劉白羽在抗戰前就曾寫過一些作品，抗戰期間，來到延安，曾在前方部隊中生活過一些時候，寫過一些反映抗日戰爭的作品，這些作品後來曾編入幸福和龍烟村紀事等集中。人民解放戰爭開始後，他又投身到部隊之中，這一次比較持久，比較深入，因而在創作上收穫也就比較大。

他這一時期寫的小說，曾編爲戰火紛飛一集，共收十個短篇，都是一九四七—四八兩年中的作品（後來又改題早晨六點鐘出版，內容略有增減）。一九四九年又寫有中篇火光在前。

作者這些小說寫作時期正是中國人民解放軍由防禦轉入進攻時期，作者忠實地寫出了這一時期的許多重要戰役，並且反映了當時歷史的特點，這些作品和時代關係是如此密切，在一定程度上，簡直可以把它當作戰史來讀的。

在這些小說中，作者都特別着重地表現了我們部隊的階級本質，他一方面十分凸出地寫出了黨

在部隊中的領導，另一方面又寫出組成這部隊的廣大指戰員絕大多數都是勞動人民。這些勞動人民都是身受了帝國主義、官僚地主的殘酷壓迫的，他們和帝國主義官僚地主都有着不共戴天的仇恨，經過黨的教育之後，他們很快地提高了覺悟，認識了人民解放軍所要打倒的敵人，正是他們自己的階級敵人，革命利益，就是他們自己的階級利益，他們和革命的關係已經成為血肉相連的關係，生死與共的關係，革命對於他們，是十分具體，十分親切，十分容易理解的。就在這樣的基礎之上產生了人民解放軍各種優美的品質。作者也着力地描寫了具有這種優美品質的新的英雄人物。這些新的英雄在作者筆下寫得都很生動，出色，他們的性格單純而明朗，沒有那些隱秘複雜的個人主義的內心衝突。他們對敵人有着火熾般的階級仇恨，對同志卻充滿了手足般的階級友愛，而盡忠於革命事業，就是他們生活的全部目的。這樣人物在作者作品中，並不是一個兩個，而是相當普遍的存在着。但他們這種革命的階級的意識也並不是一下就覺悟過來的，作者在這裏特別着重地寫出了黨對於他們的教育和領導，他們的一切優美品質，都是黨給他們的。例如作者那篇著名的無敵三勇士，便十分明確地寫出了這一點。此外，作者也寫出了部隊中一些重大的思想問題，例如輕視戰術思想，軍閥主義思想，以及疲塌思想等等，但作者更着力地寫出了由於黨的正確的領導，和這些錯誤的思想作了堅決的鬥爭，終於得到了克服。

火光在前是寫人民解放軍渡江作戰這個偉大的歷史行動的，作者以相當雄厚的魄力寫出了渡江作戰的幾個偉大的歷史場面，並且寫出了幾個高級軍事幹部的形象，這在解放區創作中還是不多見的。我們全部大軍渡江南下的歷史，都是克服困難的歷史，這部小說主要地就是寫我們人民軍隊怎

樣以鋼鐵般的意志克服了許多不可想像的困難，終於取得勝利。作者借了書中主人公之一師政治委員梁賓的幾句話，說明了這部作品的中心思想：『你以爲勝利就像你晚飯後散步那樣得來的嗎？不，就包含着這樣一種阻礙，困難，去克服它，就叫「一次勝利」。』作者以無比的勝利的歡樂和信心，從歌頌現在的勝利中，更堅定地指出了更大的勝利必然到來，嚴肅的熱情和抒情的富有詩意的描繪，把他的歡樂和信心也感染了讀者，能够使讀者沈浸在興奮、鼓舞、歡樂、勝利的情緒之中，認識到革命勝利的取得的不易，而更珍重熱愛革命果實。

在描寫人民解放戰爭和人民軍隊的許多作家中，作者無疑地是比較優秀的一個，不過由於作者雖然生活在部隊之中，但時間並不算很長，而在這不長時期中，我們人民解放軍却進行了一個翻天覆地的戰爭，這戰爭是如此的劇烈、複雜、變化，戰爭中湧現了無數的新的英雄，這對於作者來說，實在是目不暇接，一下子是無法深入掌握的。因此作者在新的英雄人物的塑造上，形象性和典型性就還不够凸出，有些人物還不能給讀者以深刻的印象。而在火光在前中，處理那樣偉大複雜的場面，有些地方，作者的集中力組織力還是顯得有些不够的。此外，在語言文字方面，也還不够洗鍊。當然，這些不够的地方，也並沒有妨礙作者的成就，而在作者今後深入部隊的過程中，這些缺點也將會逐漸克服的。

孔厥是在抗戰初期到延安的，先在魯迅藝術學院學習，後又參加部隊和農村的工作，担任過較長時期的農村幹部。整風前他已寫下不少的創作，後來收入受苦人、追求者等集中。

整風運動後，作者寫了一個著名的短篇一個女人翻身的故事，那是寫一個從小就受盡壓迫摧殘

的平凡的女人——折聚英，怎樣因爲參加了革命而發現了無限光明的前途，終於成爲百萬婦女代表——邊區參議員。這篇小說之所以獲得廣泛的流傳和較高的評價，就是因爲它眞實地寫出了解放區農民婦女的新的面貌，這是一個光明的勝利的面貌，是整風以前文學作品中所不曾出現過的。

一九四九年，作者和袁靜共同寫出了新兒女英雄傳，這是一部企圖反映冀中一個地區八年敵後抗戰的整個過程的長篇小說。由於作者有過兩年時期的冀中農村生活，也曾參加對敵戰爭，担任過担架隊連長，有了這些實際鬥爭生活的體驗，所以作者能够比較圓滿地完成了他的企圖。

抗戰八年，敵後人民在中國共產黨領導之下堅持了對敵戰爭，終於獲得了勝利。在戰爭過程中，敵人的殘酷掃蕩，環境的困難艱苦，戰士的英勇壯烈，人民的全力支援，都是史無前例的，它的本身就是一首輝煌的史詩，這史詩是爲全國人民所銘記不忘的。作者選取了這一偉大的豐富的歷史題材，並能比較圓滿地反映了出來，它之受到廣大讀者的歡迎，是完全可以理解的。

在這部小說中，作者描寫了敵人的殘暴、兇惡，而終於日趨衰亡，更表現了敵後人民力量在摧殘和挫折中成長、發展起來，而終於取得勝利，在這一點上，作者是寫出了歷史的眞實的。而作者的鬥爭生活的經驗，也使得他能够把這歷史的眞實寫得很具體，很生動，沒有抽象沈悶的毛病。書中的主人公都是農村中新的人物，像牛大水、楊小梅等，作者並沒有把他們寫成天生的英雄，他們也都是平凡的農民，但在鬥爭中，在黨的領導下，他們終於進步成長起來，這些人物的形象雖然還不够典型，但都寫得樸素自然，令人感到十分親近。在故事結構方面，作者吸取了中國舊小說的優秀傳統，故事性特別强，人物都是在故事中行動中去發展的，因此，對於讀者就有很大的吸引力，語

言也簡潔通俗，合於日常口語。這都是這部小說的成就。

但是，這部小說却也有它的缺點，這主要地是作者只表現了民族矛盾和民族鬥爭，沒有把這個民族矛盾和民族鬥爭放在階級鬥爭中去表現，敵後農民之所以具有高度的抗日熱情並取得了勝利，這主要原因是由於中國共產黨領導他們實行了減租減息，改善了他們的生活，他們開始有了階級覺悟，感到這個政權是自己的政權，抗日戰爭也就是自衞戰爭，這是他們英勇抗日支援戰爭的巨大的推動力量。作者沒有把這一主要環節很好地表現出來，這樣對於農民爲什麼這樣英勇抗日，是什麼力量推動了他們，就說明得不够。同時，由於這一原因，作者的描寫也就只能集中在幾個主要人物身上，而無法表現農民廣大羣衆支援抗日戰爭的活動。這樣，就使這部作品降低了它的思想性，降低了它的階級內容，使得它不能成爲一部社會主義現實主義的作品。

## 五　柳青和草明的小說

抗日戰爭期間，中國共產黨爲了團結一切力量爭取抗戰勝利，曾暫時停止了取消地主的土地所有權的政策，而採用了減租減息的政策，這一決定，在當時具體歷史情況之下，是完全正確的。毛澤東同志曾指出：『在抗日期間，減租減息及其他一切民主改革是爲着抗日的。爲了減少地主對於抗日的阻力，只實行減租減息，不取消地主的土地所有權，同時又獎勵地主的資財向工業方面轉移，並使開明士紳和其他人民的代表一道參加抗日的社會工作和政府工作。對於富農，則鼓勵其發展生產。所有這些，是在堅決執行農村民主改革的路線裏包含着的，是完全必要的。』〔10〕

減租減息的政策實行後，大大提高了農民生產興趣，邊區各級政府便在這一基礎之上，大力領導農民組織勞動互助，這主要的是組織變工隊，又大大提高了農業勞動的生產率。組織的時候，不許用强迫命令的方法，而是採用了耐心說服、典型示範的方針，這樣，就很快地把大多數農民都組織在農業生產和手工業生產的互助團體裏面了。

這一個巨大歷史事件，在解放區文學創作上也有不少的反映，但比較大規模地完整地描寫了減租後農業勞動互助和生產運動的是柳青的種穀記。

柳青是陝北人，在抗戰初期曾寫過一些短篇創作，經過整風以後，一九四七年他寫出了這部近二十萬字的長篇種穀記，故事發生地點在陝北清澗王家溝。作者通過集體種穀的工作這一主線，比較眞實地具體地寫出了農民們圍繞在這個問題周圍的活動和鬥爭。

在減租減息時期，解放區的農村階級關係和階級鬥爭是非常複雜的，地主階級不僅未被消滅，並且還佔有土地，他們還可以自由到蔣匪統治區，因而他們便勾結特務，散布謠言，破壞邊區；富農和少數富裕中農也往往被謠言所迷惑而動搖不定；而貧僱農則已經抬起頭來，在政治上當家作主了。這種農村階級力量的巨大變化，和它的關係的複雜，自然而然地就要在農村一切問題上展開了無限複雜地微妙地鬥爭。由於作者有着豐富的農村生活經驗，相當眞實地生動地表現了這個鬥爭，例如惡毒的經營地主王國雄的陰謀，富裕中農王克儉的落後和動搖，和農會會長王加扶、小學教員趙德銘、自衛軍排長維寶對這兩個人的鬥爭，以及程區長對這鬥爭的處理，都能夠細緻地深刻地寫出了這鬥爭的複雜性。這是種穀記的一個主要成就。其次，作者也生動地眞實地創造了一些令人敬

愛的農村新人物，這些人物都是農村中極平常的貧苦農民，但一旦在政治上翻身以後，就表現出他的智慧和才能，例如書中主角僱農、共產黨員王加扶，不僅有着公而忘私的高貴品質，而且『有眼光，有氣魄，總是不慌不忙，看得準，拿得穩』。又如有着兩個兒子參加八路軍的僱農六老漢對於邊區政府的赤誠愛戴和無限忠心，寫得更爲生動。另外一些積極分子如王存起、郭香蘭、維寶、趙德銘等也都寫得很眞實。而對一些比較保守落後的農民，即便是封建迷信的王存恩老漢，作者也是以站在同情愛護的立場來善意地指出他們的缺點，只有對地主王國雄，作者才投出了他的猛烈的諷刺。這是種穀記的另一個成就。此外，描寫的細緻精確，語言的恰當自然，也都是這部小說的優點。

不過，這部小說却也有一些比較大的缺點：這首先是在這部小說裏看不出黨的堅强的領導，沒有寫出這村子裏的黨的支部的活動，王加扶雖然是個黨員，但作者却沒有寫他通過組織來領導工作，彷彿都是他個人在努力苦幹，這是和眞實情況不符合的，這不能不說是一個比較嚴重的缺點。其次呢，作者對於農村中的階級矛盾和階級鬥爭的發展的分析是不够深刻的，作者在這一問題上思想認識似乎還很不够。因此，作者的目光只看到了減租減息，但却沒有明確指出解決農村階級矛盾的根本辦法和遠景——土地改革。這一認識的缺點，却不能歸之於歷史條件的限制，因爲在實行減租減息的政策的時候，毛澤東同志已經指出這是一個讓步，並着重地一再地說：『爲着消滅日本侵略者和建設新中國，必須實行土地制度的改革，解放農民。』必須『有步驟地達到「耕者有其田」。』〔二〕而在作者本書脫稿的時候，已是一九四七年五月，這時土地改革已經在解放區大規模進行了，作者是親眼看見的，但在這樣一部大規模的反映農村的二十萬字的長篇小說裏面，却沒有指出這一偉大的

具有歷史意義的前途，實在是一個很大的遺憾。也正因爲如此，所以作者對那些沒有分得土地的貧農的面貌和思想，也就不能深入刻劃，而對僱農則簡直就沒有處理了。第三，作者描寫的細緻和精確雖然是一個優點，但概括力不强，以致有很多的地方成爲煩瑣的描寫，使讀者感到厭倦、沈悶，缺少一種令人鼓舞的力量。

草明在抗戰期間曾經寫過一些短篇，後來結成遺失的笑一集。原動力是她在一九四八年寫成的。

原動力這部小說的價値，主要地是在於它比較完整地用較長篇幅反映了解放後工人生活的新面貌，而這，在它出版以前，還是不曾有過的。

這部小說是寫北滿的一個小型發電廠怎樣被國民黨破壞了以後又修復的故事。作者在這裏，企圖寫出解放後的工人怎樣以主人翁的責任感來發揚新的勞動精神，以及怎樣教育落後工人使之成爲積極分子。作者開頭寫工人們在剛解放的時候，還抱着懷疑的態度來對待新環境，但後來逐漸認識了自己的地位，提高了階級覺悟。特別是看到共產黨全心全意爲人民服務的眞誠，和大公無私的批評自我批評的精神，終於發揮了集體勞動的熱情，修復了各種機器。在人物方面，主角老孫頭是作者出力刻劃的一個具有工人階級的優秀品質的人物，他機智，正直，甘於吃苦耐勞，自我犧牲。一般說來，老孫頭這個人物寫得還相當眞實可愛。其次，在事件發展方面作者都給它放在一定的鬥爭過程中來處理的。例如和被稱爲『七路半』的官僚主義分子陳祖庭的鬥爭，以及和暗藏奸細佟全貴、李希賢的鬥爭，雖然這些鬥爭寫得並不十分尖銳有力，但故事的發展却是沿着這個鬥爭的線索

的。這都是這部小說寫得比較成功的地方。

但是這部小說却也有着它的缺點：這首先是在整個作品中看不出黨的領導來，廠長王永明雖然是個共產黨員，但接收了廠子以後，却不大住在廠子裏，而把廠子整個交給了兩個解放後參加革命工作的陳祖庭、劉月軒領導，這是不可想像的事。工人吳祥泰也是個黨員，但直到修理機器受傷後，關係還沒有轉來，傷好了他的活動也就不多了。所以書中不僅沒有寫黨支部的領導作用，連個別黨員的作用寫得也不明顯，這是不符合現實生活的。其次是作者沒有很好地深入工人生活，對於工人的思想感情的體驗，誠如她自己所說『還是很膚淺』，原因是她只在工廠『住了三個月』，[三]三個月短短的時間，是很難深入生活的，因此，她寫的人物大部分都有些概念化，一些轉變往往用抽象的敘述代替了具體的描寫。第三，也正是由於作者對工人還不够熟悉的原故，所以當作者處理書中兩個帶有關鍵性的問題時，就不得不採取了和鬥爭發展沒有聯系的非常偶然的事件來處理了。第一件是王永明由於晚間散步在窗下偸聽了工人談笑，才知道陳祖庭把廠子搞得很糟，老孫頭受了委屈。第二件是佟全貴的特務陰謀，是由於張大嫂採蘑菇時忽然肚子痛，跑到榛樹叢裏大便聽來的。這兩件事都是全書故事的關鍵和轉折點，作者却這樣來解決，未免太偶然了。讀者完全有理由可以這樣問的：假如王永明不散步，廠子豈不就永遠被陳祖庭弄糟下去麼？老孫頭不就永遠受着委屈麼？而張大嫂假如那時不肚子痛，特務的陰謀不就實現了麼？那麼，工人階級的領導又在那裏呢？事實上恐怕不會是這樣的，所以這也是不符合現實的眞實的。

原動力雖然有這些缺點，但它終究是第一部反映解放區工人的新的生活面貌的長篇小說，而且

在一定程度上達到了作者的企圖，所以它仍不失爲一部有意義的作品。

## 六　李季的詩歌和集體劇作『白毛女』

李季是河南人，一向在解放區做實際工作，因爲喜愛文藝，經常抽空寫些通訊，小說和詩歌，反映自己生活裏的見聞，多半發表在解放日報上。一九四四年，他寫出了一首著名的長篇叙事詩王貴與李香香。

這首長詩是用陝北民歌『順天游』的形式，來歌唱陝北土地革命時代的農民鬥爭和愛情故事的：死羊灣年輕的攬工漢王貴和一個美麗的姑娘李香香『交好』。但是王貴的主人惡霸地主崔二爺也看中了她，當他調戲李香香不成，便設計暗害王貴。這時如火如荼的土地革命運動已經發展到這裏，王貴已暗地參加了赤衞軍。崔二爺聽到這消息，便弔打王貴，在王貴生命危險的時候，李香香把紅色游擊隊員請來了，解放了死羊灣，農民分得了土地，王貴和李香香也自由地結了婚，婚後王貴參加了游擊隊。但是革命並不是那麼順利的，崔二爺請來白軍攻進死羊灣，人民又被打入地獄，香香的爸爸被崔二爺害死了，香香也被軟禁起來。但是，就在崔二爺要强迫和香香成親那天，游擊隊又攻進莊來了，王貴和李香香終於團圓，故事就在『咱們鬧革命，革命也是爲了咱』的歌唱中結束。

這是一首很成功很出色的叙事詩，這是遵照了毛澤東同志在延安文藝座談會上的講話的指示在詩歌方面獲得成績的第一首詩。它以具體的實踐，給當時詩歌提供了一個成功的範本。陸定一說：

『我以極大的喜悅讀了王貴與李香香。因爲這是一首詩。自從「文藝座談會」以來，首先表現出成績來的是戲劇。……其次跟着來的是木刻。……來得更晚些的，是小說和說書……比較來得更遲的，就是詩了。王貴與李香香，就是這樣的新詩。用豐富的民間語彙來做詩，內容形式都好的。』〔三〕這就是這首詩的在現代文學史上的意義和價值。

作者對農村社會有相當深刻的理解，對於農民的思想感情也有相當深刻的體驗，他寫出了王貴這個僱農在惡霸地主的殘酷的壓迫下，仍然保有堅强不屈的高尙的戰鬥品質，參加了赤衞軍以後，更提高了階級覺悟，他懂得『鬧革命成功我翻了身，不鬧革命我也活不成』這一眞理，他更懂得『我一個死了不要緊，千萬個窮漢後面跟』。因而他就能够有着堅强的勝利信心，和革命的樂觀主義的精神。這些，作者都寫得很生動，很凸出。女主角李香香寫得也很眞實，這個全身浸透階級仇恨的農村女孩子，她懂得愛情和階級的關係，她這樣純眞地唱：『香香的性子本來躁，自幼就把有錢人恨透了；一恨一家吃不飽——打下的糧食繳租了。二恨王貴給他攬工——沒明沒夜當牲靈。』以及以後她和崔二爺的鬥爭，都很生動地寫出了農村婦女的階級氣質。

由於作者成功地創造了這兩個主角，因而對於題材和主題的處理也就十分恰當，作者是把農民的翻身、戀愛和武裝鬥爭完美地有機地聯系起來寫的，他借着王貴的口中這樣唱出：

不是鬧革命窮人翻不了身，
不是鬧革命咱們也結不了婚。
革命救了你和我，

革命救了咱們莊戶人。
一桿紅旗要大家扛，
紅旗倒了大家都遭殃。

這裏生動地寫出了農民的翻身、戀愛和革命的血肉相連的關係，這關係是如此地明確、具體，不僅看得見，而且摸得着。因而這個革命與戀愛的故事就顯得非常爽朗而健康，這就和那些小資產階級的軟綿綿的革命與戀愛的故事有着本質的不同，而結束時的王貴與李香香的大團圓，就使讀者感到不僅是他們個人的夫婦團圓，而是爲一種極其强烈的階級鬥爭勝利的喜悅所感動着，革命救了人民，人民更熱愛革命，這是革命的英雄主義的大團圓，是和那些封建小說裏的大團圓主義完全絕緣的。

作者所採用的形式和文字語言，也都是完全同它的內容相稱的，因而就更加使得這首詩光輝奪目。這首詩從頭至尾都充滿了民歌風味，但他却不是單純的模仿，而是融化了民歌的一切優點，自己圓滿地創造了一首敍事民歌。這在中國新詩歌歷史上還是從來不曾有過的。例如像底下這樣的詩句——

人人都說三邊有三寶，
窮人多來富人少；
一眼望不盡的老黃沙，

又如：

那塊地不屬財主家？

羊羣走路靠頭羊，
陝北起了共產黨。

領頭的名叫劉志丹，
把紅旗舉到半天上。

草堆上落火星大火燒，
紅旗一展窮人都紅了。

千里的雷聲萬里的閃，
快里馬撒紅了個遍。

全詩差不多充滿了這樣詩句，清新、明快、雋永、自然，絲毫沒有矯揉造作的痕迹。並且音節非常和諧，這音節却又不像歐化新詩和中國傳統舊詩那樣板滯，它是自然的音節，是勞動人民所熟悉愛好的音節。它是從民歌學習來的，但却經過了作者的鎔鑄，而成爲一種新的富有創造性的詩歌。在這裏可以看出作者是圓滿地把大衆化和藝術化比較高度地融合起來了。

如果要指出這詩還存在有一些缺點的話，那麼就是其中有幾段描寫戰爭的地方，似乎欠缺一股

猛烈的力量和雄厚的氣魄，不如那些抒情和叙事的場面寫得成功。這許是作者在這方面生活體驗比較不够的原故。此外，形式上只採用『順天游』一種體裁，也顯得有些單調，還不能够充分地把詩中那種複雜的强烈的鬥爭氣氛表現出來。

延安文藝座談會以後，首先表現出成績的是歌劇。這是因爲解放區自抗戰以來，就注意民間歌劇的研究和倡導，有了深厚的基礎，座談會後，方向明確，自然就比較容易見出成績。從一九四三年小型歌劇兄妹開荒出現以後，就不斷湧現了許多比較優秀的戲劇，如本章『概說』中所提到的那些，在這許多比較優秀的歌劇之中，白毛女可以算作一部代表作品。

白毛女是延安魯藝工作團的集體創作，而由賀敬之和丁毅執筆的，曾與太陽照在桑乾河上和暴風驟雨同時獲得一九五一年斯大林獎金。

白毛女的故事，原是民間口頭創作，流行在晉察冀邊區。故事梗概是：幾個幹部下鄉開闢工作，羣衆發動不起來，開會沒人到，羣衆都說到娘娘廟給『白毛仙姑』燒香去了，並且把這個『白毛仙姑』說得活靈活現。幹部們很懷疑是地主利用農民迷信思想進行破壞，於是就暗中調查，一天夜裏，終於在廟裏發現一個白髮女人偷取供果跑走，幹部立刻跟踪追到一個山洞裏發現了她。她這才講出了自己的身世，她是一個貧農的女兒，在抗戰前，八路軍尙未來到此地，地主用高租重債逼死了她的父親，姦汚了她，還打算把她害死，她懷着沈重的傷痛和仇恨，逃進了這個山洞，苦熬了好幾年，因爲吃不上鹽，見不了陽光，以致全身發白。幹部們把她救了出來，她終於在人民政權之下，過着眞正的『人』的生活。

這個傳說正如一切民間口傳文學一樣，經過無數老百姓的充實，加工，才逐漸完整起來的，它是千百萬農民用他們反對舊社會舊制度和擁護新社會新制度的熱情所鎔鑄起來的，它生動地說明了『舊社會把人逼成鬼，新社會使鬼變成人』這一個眞理。

歌劇白毛女就是根據這一民間口頭文學編出來的，主題的意義就是表現反對封建制度，表現兩個不同社會的對照——舊社會把人逼成鬼，新社會把鬼變成人。通過劇中的人物和鬥爭的發展，這個主題是很飽滿地集中地給表現出來了。

劇中很出色地寫了幾個人物，這些人物作者都是把他們放在一定的階級鬥爭中來處理描寫的。劇中首先出現的是喜兒的父親老貧農楊白勞，他被地主的地租和高利貸逼得無路可走，他高呼『縣長，財主，狼蟲虎豹。』『我要和他們拚。』但是他也和幾千年來的農民一樣，不知道怎樣去『和他們拚』，終於只好拿消極的自殺來反抗。但楊白勞並不是劇中的主角，作者只是把他作爲上一代農民的反抗方法的無效來描寫的。劇中主要人物還是喜兒、趙大叔和大春等人，喜兒只是一個十七歲的女孩子，在苦難折磨的年月裏，她的階級仇恨越來越高，她對她父親那種反抗方法就能够批判，她對張二嬸說：『哼，我可不像我爹一樣，殺雞還蹬打他兩下子，二嬸子，我還是個人呀，就是死了，我也要出這口氣。』她歷盡了地主階級所加於她的不是人所能忍受的重重苦難，她頑强沈着地和這苦難戰鬥，這戰鬥也就是和地主階級戰鬥，你要我死，我偏要活下去！還要英勇不屈地活下去！喜兒終於活下來了，走進了共產黨領導的新社會。通過這樣一個人物，就引起讀者對於階級敵人的無邊憎恨以及對革命勝利的高度信心。在趙大叔和大春這兩個人物身上，作者更指出農民對地主的鬥爭

沒有共產黨的領導是不可能獲得勝利的，而共產黨領導的革命又始終成爲鼓舞農民鬥爭的巨大力量。趙大叔在早先曾經見過紅軍，那時紅軍幫助窮人翻了身，他至死也忘記不了，他堅決地相信並告訴喜兒：『紅軍還會來的！』（這也是支持喜兒英勇不屈地活下去的力量。）所以他不贊成楊白勞的自殺，他要他周圍的人都堅强地活下去，說是總有一天會『改朝換代』的。當大春把地主黃世仁的狗腿子穆仁智打了以後，他就叫他快走：『奔西北上走！快！』而大春奔走以後，終於找到八路軍，解放了這個村子，鬥倒了黃世仁，救了喜兒，也救了大家，農民得到了徹底的解放。這個戲通過這些人物和事件，就不僅是寫出了農村中的階級矛盾和鬥爭，而且寫出了農民應該怎樣才能徹底打倒階級敵人，獲得鬥爭的勝利。這是這戲的主要的成就。也正因爲如此，所以它成爲一部社會主義現實主義的歌劇。

這個戲不僅具有社會主義的思想內容，並且表現的形式也是眞正的民族形式。故事是民間傳說，劇情完全是勞動人民生活的反映，語言更是民衆的語言，歌詞極富於民歌風味，而且多樣複雜，很少重複單調的地方。此外並採用了中國舊歌劇許多優良部分，這一些都是老百姓所熟悉的，所喜見樂聞的。正由於這戲具有如此濃厚的我們自己民族的色彩，具有我們自己的民族性，因而就獲得廣大羣衆的歡迎，並爲世界人民所愛好，這也是這戲的另一個成就。

正和其他一些優秀作品一樣，這戲也不免有一些缺陷。這就是執筆者丁毅和賀敬之都曾說過的：『在表現新舊兩種社會時，刻劃舊社會的生活就比較深刻，而描寫新社會時，却顯得一般、概念、軟弱無力。』〔四〕不過從整個劇本看起來，這只能說是白璧微瑕，無損於它的成就的。

# 第二節　工農兵羣衆的文藝活動和民間藝術的革新

## 一　部隊的詩歌、快板和戲劇

在第二次國內革命時期，工農民主政府便十分重視工農兵羣衆文藝活動。抗戰開始後，隨着抗日民主根據地的擴大，工農兵羣衆文藝活動也就得到了更大的發展，這些在前面都已經敍述過了。延安文藝座談會以後，文藝的工農兵方向已經完全明確，因而無論領導上或一般文藝工作者對工農兵羣衆的文藝活動也就更爲重視，並注意培養工農兵羣衆自己的作家。而解放區人民由於政治、經濟上的翻身，文化上也開始翻身，廣大的工農兵羣衆積極地參加了文藝活動，並表現了驚人的創造能力。

在人民解放軍部隊裏面，原本有紅軍時代的文藝活動的優良傳統，這次學習了在延安文藝座談會上的講話以後，部隊的文藝思想水平與藝術水平都逐步提高，文藝活動在黨的堅强領導下深入了連隊，深入了實際鬥爭，完全服務於戰爭的需要。戰士們自己搞俱樂部、鼓動棚、牆報、火線傳單、陣地畫報和戰壕演出等，反映了他們自己的生活和鬥爭，例如在東北錦西阻擊戰中，第四野戰軍某縱隊從戰士們創作的槍桿詩、火線傳單、快板等等裏面選了七十一種，印了二萬五千多份，戰士們在戰壕裏搶着閱讀，並且根據這些內容進行檢討、挑戰、比賽，又隨時根據情況，創作更多新的快

板詩歌來教育大家和鼓勵鬥志。第二野戰軍某部隊在淮海戰役中，槍桿詩、戰場傳單也創作很多，僅僅他們選印出版的就有二十九首，近兩萬字，他們的詩傳單並且經常與畫結合，傳單畫成爲戰士們最心愛的東西，他們二十八團有個戰士看表揚英雄的畫，便下決心：『我也要爭取上小畫報。』另一個戰士在戰場上中了敵人的燃燒彈，想起小畫報上的畫，馬上滾在地下，果然火熄了，他說：『小畫報救了我的命。』此外，在華北、華東、西北，戰士詩和戰士畫同樣活躍，作品數成千上萬。陝甘寧出版的戰士詩選就包括一百多首較好的詩歌，例如某戰士的傳誦一時的打仗要打新一軍：

砍樹要砍根，
打仗要打新一軍。
兵對兵，
將對將，
翻身的好漢，
那有打不過抓來的兵？
打垮新一軍，
杜聿明門牙去一根。
三氣周瑜周瑜死，
三氣杜聿明放悲聲。

生鐵百鍊成鋼，
軍隊百戰無敵擋。
敲掉蔣介石的老本錢，
我軍主力更堅强。

這首詩裏面充滿了英雄氣概和勝利信心，而『翻身的好漢，那有打不過抓來的兵？』兩句，更具體生動地說明了我們戰士的階級覺悟。

人民解放軍不僅單靠勇敢作戰，還需要講求戰術技術，戰士們的創作有時也就和這個實際需要結合起來，例如坦克十二怕：

一怕天黑看不見，
二怕步兵被切斷，
三怕飛雷和炸彈，
四怕集束手榴彈，
五怕戰防槍，
六怕戰防砲，
七怕火箭砲，
八怕黑頭穿甲彈，
九怕有溝過不去，
十怕白灰烟幕彈，

十一怕特等射手打它的瞭望眼，
十二怕英雄上車塞進手榴彈。

這首詩描述了作戰的十二種形態，也指出了十二個辦法，它是如此密切地和戰爭實際需要結合起來了。

在部隊中，我們各級戰士都有他們的自己的創作，如某部指揮員的我的旗子紅通通：

我的旗子紅通通，
指揮立大功，
傷亡還不重。

這首詩雖然只有三句，却充分表現了雄偉的氣魄，戰鬥的熱情，和指揮員自己的堅强的勝利信心，而音節又如此響亮、有力，和內容完全協調，實是一首不可多得的傑作。此外，砲兵有砲兵自己的詩，像某砲手的這次不能打白掉和不能再落後了等。步兵有步兵自己的詩，像戰士沈洪海的我的七九槍，突擊隊員孫金山的手榴彈，劉子興的炸藥包，某部集體創作猛打猛衝，連貴成的雲梯，陳如和的刺刀等，以至司號員和炊事員都有他們自己的詩，像司號員張藎忠的我的號，炊事員封安全的我也有功勞等。〔五〕這些詩都充分表現了人民戰士對革命事業的無限忠心以及革命的樂觀主義的精神。

在這一時期的許多戰士詩人中，最有成績的是畢革飛，他曾任連隊指導員，參加過百團大戰，負過傷。歷次被選爲模範幹部，模範指導員，模範戲劇工作者，並立過大功和特等功。

他寫了很多的快板詩，他自己把它分成六類：『介紹方法總結經驗』，『傳好表模鼓勵士氣』，『糾偏和批評』，『對敵』，『對羣衆的』和『時事快板』。從這六類可以看出他的快板詩是和部隊的戰鬥生活和戰鬥需要緊密結合起來的。他自己就是一個戰士，他能深切體會戰士的思想感情，再加上他的豐富的戰鬥經驗，因而他的快板詩就具有高度的戰鬥性、尖銳性和羣衆性，它能及時爲戰爭服務，爲兵服務，它能及時反映問題，提出問題，解決問題。它用羣衆的經驗教育了羣衆，集中了羣衆的鬥爭經驗又指導了羣衆鬥爭。所以他的快板詩一寫出，立刻就爲廣大戰士所傳誦，比較報紙發的份數還要多。這裏且舉他的一首人民軍隊大會餐爲例：

閻錫山，快完蛋，
王八鑽進甕裏邊。
無數槍口對準他，
一打就是十二環。
掀開地圖看一看，
閻匪包在正中間。
周圍全是解放區，
大小城市百餘縣。
裏三層，外三層，
金箍包的嚴又嚴。
閻匪好比一盤肉，

人民軍隊大會餐。
你用砲彈轟一塊，
我用刺刀挑一點。
最後剩下沒多少，
連盤端起吃個乾。

這首詩無論在思想性或是藝術性上，都有着較高的成就，他十分形象地說明了當前的戰爭形勢，閻匪完全被我嚴密地包圍了，這就堅定了戰士們的必勝信念；後面又用『大會餐』的比喻，這是一個生動的，親切的比喻，鼓勵了戰士們的革命樂觀主義的精神。確是一首好詩。

除了這些詩歌，快板而外，連隊中的戲劇活動也極普遍，一般地都是採取小型演唱的形式，兵演兵，本連人演本連事，這些小型演唱大部分也都是戰士們自己編的。這裏且以吳玉才在戰士們的戲中所舉一事爲例：『六十七軍的一個旅調到六十五軍時，十一團的衞兵連正在搞一個叫張金釗入黨的快板劇。在全營演出後，別的連心裏就熱辣辣起來，「人家能搞，咱爲啥不能？」馬上，九連就搞了一個敎育戰士不搜俘虜腰包的歌劇一塊白洋。這個劇完全是戰士自己的創作，等旅的宣敎幹事知道了下去看時，劇的架子已成，只略爲修改一下，就演出了。』又如某連團結愛兵的工作做得很好，便要演一個團結愛兵的戲，『開始編劇本，事件太多，人物又分散在全連各排各班，怎樣辦呢？大家就湊在一塊談了一下，商量的結果：把分散在全連團結愛兵做得好的人物放到一個班裏來，這樣舞台上雖然只有一個班出場，說的可是全連的事。』(六)這些戲在部隊演出以後，戰士們往往就戲

裏的事聯系自己，檢查工作。

就是這樣，廣大的連隊文藝活動，在黨的領導下，在部隊的文藝工作團與宣傳隊的幫助指導下，隨人民解放軍走遍廣大戰場，表現了戰士們豐富的創造性，產生了很多的優秀作品。全國解放後，更有了進一步的發展，湧現了更多的思想水平藝術水平較高的作品，並出現了一些優秀的戰士作品。

## 二　農民的歌唱

在抗戰期中，由於邊區政府實行了減租減息的政策，大大改善了農民生活，同時又大力提高農民的文化教育程度。一九四七年，解放區進行了大規模的土地改革，廣大農民分得了土地，階級覺悟大爲提高，因而農民的文藝活動，就具有更廣大的規模和影響。他們的文藝活動方面主要的是戲劇和詩歌，戲劇大都以民間舊形式爲基礎，當放在下段再說，這裏只敘述他們的詩歌。

解放區農民把他們自己的詩歌叫做『翻身詩歌』，在翻身的時候，他們永遠忘不了地主過去對他們的壓榨，所以首先便對地主提出了猛烈的控訴，詩中充滿了階級仇恨，例如揭開石板看：

集鎭觀（道士廟），
好地方，
松栢樹長在石板上。
揭開石板看，

長在窮人脊背上。

又如進了地主門一詩，控訴了地主對僱工的虐待，形象生動，深刻有力。

進了地主門，
飯湯一大盆，
勺子攪三攪，
浪頭打死人。
窩窩長了翅，
餅子生了鱗，
使的碗不刷，
筷子拉嘴唇。
支錢不支給，
說話吹打人，
這樣的日子沒法混！

和地主作鬥爭，他們知道有共產黨給他們撐腰，他們一點也不怕，他們這樣唱——

滿山盡是樹，
作樑作不了柱；
有人撐腰啦，
我什麼也不怕！

在鬥爭過程中，他們遵照共產黨的指示，執行共產黨的政策，像貧農張寶山作的一座院兩朵花便是歌唱貧僱中農是一家的：

一座院，兩朵花，
貧農中農是一家。
貧農就在前頭走，
中農後邊緊跟他；
貧農搭上立房架，
中農提泥搬磚壘上宅。
咱（貧農）也住，他（中農）也住，
貧農中農是一家。

咱們見了大地主，
齊心合力鬥爭他，
砸了他的壓迫骨，
拔了他的剝削牙。
一座院，兩朵花，
大家夥子享榮華。

農民們享了『榮華』，他們是永遠忘不了自己的救命恩人毛主席和共產黨，他們唱出了無數的頌歌，

表示他們對人民領袖的熱愛。像可惜路遠不能去：

毛主席，我敬愛你，
你幫我們分田地。
要不是你的政策好，
我們哪能吃飯和穿衣？
我有心帶上禮物去看你，
可惜路遠不能去。

又如太陽一出紅通通：

太陽一出紅通通，
太陽好比毛澤東。
五穀沒有太陽不生長，
窮人沒毛主席萬年窮。

再如今天已爲全中國人民所喜愛所歌唱的那首『東方紅，太陽升』歌曲，便是根據一個青年農民李增正的原作改寫的。流傳一時的高樓萬丈從地起，便是陝北曲子縣勞動英雄老農民孫萬福的創作。

這些農民自己創作的詩歌，數量非常之多，可惜沒有很好的搜集起來，但只據一九五一年中國民間文藝研究會編輯的中國出了個毛澤東後記稱，單是已搜集到的歌頌毛主席的民歌就有五百多首，其中絕大部分都是農民的創作。

## 三　工人的歌唱

工人的文藝活動，由於過去解放區沒有大的城市，所以無法開展，一九四七年以後，大城市不斷解放，工人文藝活動便逐漸開展起來。例如東北方面，旅順、大連、哈爾濱等地工人文藝活動，都有一定成績，哈爾濱曾有工人參加編寫的一個話劇工會好，大連差不多每個工廠都有文藝組織與活動，羣衆創作很多。據張庚在文代大會上報告：『旅大一個地區，從一九四七年以來兩年間，工人自編自演的戲就有好幾百個。』〔七〕又如山東濟南解放後，大工廠和中等工廠都有戲劇歌詠活動，工人自己並開始創作劇本。天津解放不到半年，便已有四十左右的工廠文娛組織，多數廠有壁報，有不少的職工通訊員、職工畫家，據統計直接參加文藝活動的約五千人左右。工人在創作上也開始顯露了他們的才能。

在這很短的時期內，工人已經有了他們自己的創作，他們首先歌唱出解放後的歡欣鼓舞的心情，例如石家莊電燈公司老工人崔耕三的新年樂，全詩四節，都充滿了解放後的愉快情緒，茲錄頭一節如下：

新年樂，新年樂，今年眞比往年樂！蔣介石，快完蛋，杜魯門，沒奈何，民主力量在前進，浩浩蕩蕩像黃河，眼看全國快勝利，叫我如何不唱歌！唱歌！唱歌！

解放對於他們是自己的勝利，他們要以高度的熱情和戰鬥的精神來加緊工作，競賽生產，支援前線，迎接更大的勝利，例如石家莊紗廠女工周玉萍的天津解放了——

天津解放了，
職工拍手笑，
迎接大勝利，
秧歌街上跳。

爲了打敵人，
戰士勇向前，
職工努力幹，
支前各佔先。

競賽爲支前，
不怕流血汗，
日日打勝仗，
勞累我情願。

……………

再如自來水工人峯岩的生產競賽歌，也表現了工人階級解放後積極生產的熱情：

耳聽叮叮噹噹！

水道工程眞忙，
爲着全市供水，
安裝！

每日費盡心腸，
爲着公司着想，
補償備戰損失，
爭搶！

水源機器隆隆！
電力最要節省，
發表模範獎勵；
有功！

再聽劈劈拍拍，
打鐵冒着火花，
趁熱緊捶緊打；
管卡！

此外像鐵路工人郗揚的修路歌，石家莊某廠工人楊華的安機器，麵粉廠工人崔紀會的麵粉工人之歌，都熱情地表現了生產競賽的積極性和自己的勞動生活的愉快。工人楊發德陳森合作的機器匠趙發妙更形象地寫出趙發妙在蔣匪統治時怎樣受剝削，吃不飽，而磨洋工，解放後，『上工吃得飽，大人孩子哈哈笑，自己的工廠自己的活兒，上工心順不受氣』，因而就『生龍活虎滿廠的跑，樣樣活兒他照料到』了。十五歲女工朱桂芳的紗廠女工歌，描寫絡紗的和看車的，在分車競賽中怎樣積極工作，得上紅旗，怎樣高興的情形，十分細緻生動，顯露了她的創作上的才能。(八)

工人們完全明白他們的幸福生活和工作熱情，都是毛主席和共產黨給帶來的，他們由衷地熱烈地歌唱了對於毛主席和共產黨的感激和敬愛。像冀北電力二廠煤工王硯田盼太陽最後一節這樣歌頌共產黨：

共產黨，像太陽，
照在人民心坎上，
太陽暖，太陽亮，
太陽出來人民喜洋洋。
太陽普照工農兵學商，
齊心努力打老蔣！

再如漢沽天津化學工廠工人寫的祝福毛主席——

春天裏，草青青，
喜鵲頭上叫一聲。

毛主席，到北平，
咱們工人好高興。
全體工人捎個信，
一祝福毛主席，
身體健康像太陽；
二望他來工廠，
咱們工人想見一見。
晴空萬里烏雲散，
齊心合力搞生產；
來了咱們毛主席，
工人領頭加油幹！

這首詩裏充分表現了工人對於人民領袖的無限熱愛，和無可比擬的親切的感情。全國解放以後，工人文藝活動有了更大的發展，他們的創作也就更爲提高，並且不斷地出現了他們自己的作家。

## 四 民間藝術的革新

延安文藝座談會以前，解放區對於文藝普及工作已經十分重視，座談會以後，這工作就更得到了正確的發展，那時對民間藝術革新工作是放在第一位來推動進行的。一九四三年，陝甘寧邊區文

教大會上討論關於『開展羣衆的文藝運動』的問題，周揚在總結時會這樣指出：『領導正在開展的羣衆文藝運動，是各級黨政領導機關的重要任務之一。必須認識，文藝是社會教育最活潑有效的形式，是黨的政策與政府法令深入羣衆的最好手段。對於羣衆文藝運動，必須有計劃的發動，具體的領導。對於文藝團體及文藝工作者的領導，必須十分關心的，細緻的。必須進一步提高他們政治和生活待遇，多方面鼓勵他們創作和工作的熱情。羣衆的發動，文藝工作者的努力，加上正確的領導是勝利開展邊區文藝運動的保證。』[九]就在這樣領導、努力和發動之下，整個解放區羣衆文藝運動就蓬蓬勃勃地展開了。

這首先是農村戲劇運動的開展。適應這一開展，農村劇團就普遍建立起來。這裏且以山東的幾個地區爲例，『據一九四五年統計，膠東能起作用的農村劇團與俱樂部有一萬以上，魯中南地區莒南縣有農村劇團一百四十三個，沂南縣有一百一十個，約佔全縣村莊的三分之一。新秧歌隊差不多村村都有。』[一〇]此外像華北、西北、晉綏、東北各地無不如此。至於劇本和演出，都是老百姓自編自演，寫的就是他們本村的事，主人公也是他們自己，他們所產生的節目是數以千百計的：例如太行區從一九四八年秋到一九四九年春半年之內，『農村劇團的創作，不完全統計，就達一百萬字。冀晉（過去北岳區）一九四七年的羣衆創作編寫運動，就搜集了八十多種優秀劇本，冀中數目更多。』[一一]至於各地已出版的農村劇團的劇本，只不過是挑選出來的極少一部分，有很多是沒有文字記錄的。這些戲劇的內容，是緊密地結合了當前政治運動的：抗戰、擁軍、擁政、生產、愛民、減租減息、土地改革都是這些戲的主題。例如一九四四年春節，延安出動了秧歌隊有二十七隊之多，

創造了一百五十種以上的節目，周揚曾統計了五十六篇秧歌劇的主題：寫生產勞動（包括變工、勞動英雄、二流子轉變、部隊生產、工廠生產等）的有二十六篇；軍民關係（包括歸隊、優抗、勞軍、愛民）的有十七篇；自衞防奸的十篇，敵後鬥爭的兩篇，減租減息的一篇。〔三〕再如：晉察冀曾『產生了成百個反映農民翻身的戲』，太行土改完成後，配合生產、文教的好作品也出現不少。〔三〕這些戲反映了邊區的實際生活，反映了生產和戰鬥，對於發動農民鬥爭，推動農村生產，教育與改造農民自己，都發生了極大的效果。農民把新秧歌叫『鬥爭秧歌』，在土改運動中，把很多戲叫做『翻身戲』，這實是很正確的稱號。這些戲雖然大都以民間形式爲基礎，其中主要地是秧歌，由於內容的革新，在形式上也都經過了或多或少的改造。當時很多文學藝術工作者對秧歌曾作過許多研究和努力，如艾青便曾領導過秧歌隊，張庚也領導過魯藝秧歌工作團下鄉。由於這種不斷地研究和努力，就在秧歌的基礎上逐漸發展提高，從兄妹開荒小型歌劇開始嘗試，到白毛女的寫出，便明白表示了這一發展提高的過程。

其次，便是說書的革新，和民間藝人的改造培養。說書的革新和民間藝人的改造培養是分不開的。這首先是聯系、團結、教育、改造民間說書人，啓發、引導、幫助他們編新書，學說新書和修改新書。例如陝北，『全邊區有七八個地方先後開過說書訓練班……全邊區最少有二十個說書人編過（創作和改編）新書，作品最少在五十篇以上。』〔四〕再如『華北冀魯豫地區，訓練了七百一十多個藝人，組織了各種研究會……兩年來創作唱詞、劇本、年畫等六七十種。』〔五〕而其他各解放區也都做了許多改造民間藝術與民間藝人的工作。經過這樣大力地訓練培養，解放區就出現許多優秀的說

新書的民間藝人，例如著名的韓起祥編的劉巧團圓和張玉蘭參加選舉會，就是思想性和藝術性都比較高的作品，此外如綏德分區的石維俊，三邊的馮明山，華北的王尊三都編了一些新書，在羣衆中都起了一定的作用。

最後是舊劇的改革。五四運動時期，舊劇曾完全被否定，認爲它只是宣傳封建迷信，毫無藝術價值。這種看法，在反對封建主義這一點上，當時是有其積極意義的，但是不够全面。舊劇是中國民族藝術重要遺產之一，和廣大羣衆有密切聯系，爲羣衆所熟悉所喜愛，雖然由於長期的被封建統治階級所利用，借以欺騙麻醉勞動羣衆，所以有不少的內容是封建的、迷信的、反動的，但却也有一些人民性的內容，還沒有被歪曲，例如表現反抗封建壓迫，反抗貪官汚吏，歌頌民族氣節，歌頌急公好義等等。因此，解放區改革舊劇工作，首先就是以是否符合人民利益爲標準，把全部舊劇加以審定，對於人民有害的，加以限制，對於那些帶有人民性的，加以發揚，同時還創作了一些新的劇本，例如逼上梁山和三打祝家莊等。對地方戲也採取同樣的方針。同時也進行團結與改造舊藝人的工作，舊藝人的社會地位是大大提高了；他們大部分都願意改造自己，提高自己。在解放區，新舊藝人不但結成了統一戰線，並且這個新舊界線也在逐漸消除。

關於工農兵羣衆文藝活動和解放區文藝的關係及其今後發展原則，周揚在新的人民文藝中曾有一段透闢的總結性的說明，現在照錄下來，就作爲本節的結論。他說：『廣大工農兵羣衆的參加文藝活動，給解放區文藝灌注了新的血液，新的生命。解放區文藝是由專業文藝工作者的活動與工農兵羣衆業餘的文藝活動兩方面構成的。工農兵羣衆不但接受了新文藝，而且直接參加了新文藝創造

的事業。工農羣衆蘊藏的革命精力，一經發揮出來，是吸之不盡，用之不竭的，同樣地，他們在藝術創造上也能發揮出無窮的精力和才能。發動羣衆創作的積極性，就成爲了普及工作的最重要的條件。專業文藝工作者一方面指導羣衆創作，一方面又從羣衆創作中吸取營養，以豐富和提高自己的創作。對羣衆創作採取輕視或不關心的態度是錯誤的，這種態度在「文藝座談會」以後有了基本的改變。但是另一方面，在指導羣衆文藝活動的時候，必須注意羣衆文藝活動的業餘特點，以不妨礙工農羣衆的生產（部隊則是戰鬥）爲第一條原則。我們的文藝既然是爲政治服務，具體地說，就是爲戰爭、爲生產服務的，那末，文藝就應當推動戰鬥、生產，而決不應妨礙戰鬥、生產。因此，在農村必須注意季節性而不要過分地强調「經常性」，在工廠注意生產的集中性，紀律性，在部隊注意戰鬥的環境和特點。有的農村、工廠劇團提出「演戲不誤生產」作爲團規的第一條，這是很對的。在文藝活動的方式上，必須採取小型活動方式，而克服與防止鋪張浪費演大戲的偏向。一時一刻不能忘記，展開羣衆文藝運動，主要是爲了教育工農兵羣衆，提高他們的政治覺悟、戰鬥意志和生產熱情，決不是爲羣衆文藝而羣衆文藝。文藝脫離了當前的政治任務與羣衆的需要，是既不能普及又不能提高的。』

〔一〕 堅決貫徹毛澤東文藝路線：新的人民的文藝。
〔二〕 同〔一〕。
〔三〕 表現新的羣衆的時代。
〔四〕 同〔三〕。
〔五〕 同〔三〕。

〔六〕『太陽照在桑乾河上』在我們文學發展上的意義。
〔七〕同〔六〕。
〔八〕『暴風驟雨』寫作經過。
〔九〕同〔八〕。
〔一〇〕毛澤東選集第三卷：論聯合政府。
〔一一〕同〔一〇〕。
〔一二〕寫『原動力』的經過。
〔一三〕讀了一首詩，見論『王貴與李香香』。
〔一四〕丁毅：歌劇『白毛女』創作的經過，見新華月報一九五二年五月號。賀敬之：『白毛女』的創作與演出中，亦有同樣的意見。
〔一五〕以上各詩均見東方紅。
〔一六〕文代大會紀念文集。
〔一七〕文代大會紀念文集：解放區的戲劇。
〔一八〕以上各詩均見東方紅。
〔一九〕哈華：秧歌雜談引。
〔二〇〕張凌青：山東文藝概況，見文代大會紀念文集。
〔二一〕沙可夫：華北農村戲劇運動和民間藝術改造工作，見文代大會紀念文集。
〔二二〕表現新的羣衆的時代。
〔二三〕同〔二二〕。
〔二四〕林山：略談陝北的改造說書，見文代大會紀念文集。
〔二五〕同〔二〕。

# 第十二章　毛澤東文藝路線的偉大勝利

## 第一節　全國革命的勝利和中華全國文學藝術工作者代表大會的召開

一九四六年七月，蔣介石在美帝國主義指使和支援之下，指揮他的全部軍隊，發動了對於解放區的全面進攻，中國共產黨領導全國人民舉行國內革命戰爭去反對國民黨的反革命戰爭，這就是第三次國內革命戰爭，也稱為人民解放戰爭。

爲着打敗蔣介石的進攻，毛澤東同志在軍事方面規定了正確的方針，即以殲滅敵人有生力量爲主要目標，不以保守城市或地方爲主要目標。在這個方針之下，人民解放軍雖然在戰爭初期退出了許多城市和地方，却殲滅了大量的國民黨軍，平均約每個月殲滅國民黨軍八個師。就這樣，人民解放軍愈戰愈强，國民黨軍却愈戰愈弱了。到一九四七年七月至九月間，人民解放軍就轉入了進攻，把主要戰場移到了國民黨統治區，進軍黃河以南直至長江北岸。

與人民解放軍轉入進攻的同時，一九四七年十月十日，中國共產黨公佈了『中國土地法大綱』，解放區開展了大規模的土地改革運動，農民充分發動起來，消滅了地主階級，因而極大地鞏固了解

放區，援助了人民解放戰爭。

人民解放軍轉入進攻以後，軍事進展極爲迅速，一九四八年九月以後，先後發動了遼瀋、淮海、平津三大戰役，殲滅了國民黨軍的主力，解放了東北全部和長江以北秦嶺以東地區的大部，北平也得到和平解放。

一九四九年三月，中國共產黨召開七屆二中全會，會議確定將黨的工作重心由鄉村移到城市。會議製定了黨在領導全國人民建立人民民主新中國事業中的完整路線。

同年四月，中國共產黨粉碎了國民黨政府『和談』陰謀後，毛澤東同志和朱德同志命令人民解放軍向南方和西北進軍。四月二十三日，解放南京，國民黨反動統治滅亡。接着在這一年內先後解放了太原、杭州、漢口、西安、上海、蘭州、廣州、貴陽、桂林、重慶、成都等各大城市和廣大地區，並用和平辦法解放了湖南、綏遠、新疆、西康、雲南等地。一九五〇年四五月間，人民解放軍渡海解放了海南島和舟山羣島。一九五一年五月，和平解放西藏。這樣，除台灣還被國民黨反動派殘餘和美國侵略者盤據外，全國都解放了。

一九四九年七月一日，毛澤東同志發表論人民民主專政，規定了建設新中國國家的基本原則。九月二十一日，人民政治協商會議在北京開幕，會議通過了『中國人民政治協商會議共同綱領』、『中華人民共和國中央人民政府組織法』、『中國人民政治協商會議組織法』，選舉了毛澤東同志爲中央人民政府主席。十月一日，中華人民共和國中央人民政府宣告成立。

中華人民共和國的成立，引起了全世界人民的歡呼。十月二日，中國人民最忠實的國際友人偉

大的蘇維埃社會主義共和國聯盟首先與我國建立了外交關係。以後，世界上所有的人民民主國家和一些資本主義國家也和我國建立了外交關係。

毛澤東同志關於中華人民共和國的基本觀點，在『共同綱領』裏都以法律的形式確定下來了。『共同綱領』的總綱說：『中華人民共和國爲新民主主義即人民民主主義的國家，實行工人階級領導的、以工農聯盟爲基礎的、團結各民主階級和國內各民族的人民民主專政，反對帝國主義、封建主義和官僚資本主義，爲中國的獨立、民主、和平、統一和富强而奮鬥。』『共同綱領』有系統地規定了中國人民民主統一戰線和中華人民共和國在目前時期對於政治、軍事、經濟、文化、民族、外交各方面的基本政策。這樣，在『共同綱領』裏，工人階級在政治上的領導地位，得到了法律上的承認，而這種領導，正是中華人民共和國向社會主義發展的主要保證。

中華人民共和國的成立，光榮地總結了中國人民一百多年來反對帝國主義反對封建主義的奮鬥，特別是中國人民二十八年來在中國共產黨領導下的奮鬥。從此以後，開始了中國歷史的新時代——人民民主時代。

一九四九年一月，北平和平解放，解放區的文藝工作者和許多在國民黨統治區的文藝作家陸續來到北平。這就形成了中國文藝大軍第一批的大會合。三月二十二日，華北文化藝術工作委員會和華北文協舉行招待在平文藝界的茶會，郭沫若在會上提議：發起召開全國文學藝術工作者大會以成立新的全國性的文學藝術界的組織，全體到會的人都表示贊成。接着，就成立了籌備委員會，經過三個月的籌備，認爲大會主要的目的是要總結經驗，交換意見，接受批評，砥礪學習，以共同確定

今後全國文藝工作的方針與任務，成立一個新的全國性的組織，在毛主席的正確領導之下，好好地運用文藝這一武器來提高革命敵愾，鼓勵生產熱情，以期迅速完成反帝反封建反官僚資本的任務，使新民主主義文化建設獲得全國勝利。

大會於七月二日正式開幕，出席代表共八百二十四人，報到人數共六百五十人，其中文學工作者佔百分之三十六點八九。

大會歷時十八天，七月十九日勝利閉幕。

大會聽取了並討論了周恩來同志的政治報告，郭沫若的關於新中國文學藝術的總報告，茅盾、周揚關於國民黨反動派統治區文藝革命運動與解放區文藝運動的報告。

周恩來同志在政治報告中首先分析了三年來人民解放戰爭勝利的情況和根源，其次提出了文藝方面的幾個問題：第一是團結問題，他指出這個會是文藝界的團結大會，代表們回去以後，要發揚這次大會的團結精神。第二是爲人民服務的問題，他指出文藝工作者首先需要熟悉工人，要深入工人生活，並要繼續熟悉農民和士兵。第三是普及與提高的問題，他指出現在還是普及第一。第四是改造舊文藝的問題，凡是在羣衆中有基礎的舊文藝，都應該重視它的改造。第五是文藝界要有全局的觀念，要有計劃地適合全局的需要與可能。最後是組織問題，周恩來同志指出不僅要成立一個中華全國文學藝術界的聯合會，而且要分部門成立文學、戲劇、電影、音樂、美術、舞蹈等協會。將來在民主聯合政府中也要有文藝部門的組織。

郭沫若在以『爲建設新中國的人民文藝而奮鬥』爲題的總報告中，首先說明了三十年來的中國

文藝運動的性質是『無產階級領導的人民大衆反帝反封建的新民主主義的文藝』。其次說明了『三十年來的新文藝運動主要是統一戰線的文藝運動』。最後他提出了文學藝術工作者今後的具體任務三點：『一、我們要加强團結，和全國人民一起爲徹底打倒帝國主義封建主義和官僚資本主義，建設新民主主義的人民民主共和國而奮鬥，努力用文學藝術武器來加緊這種鬥爭和建設。二、我們要深入現實，表現和讚揚人民大衆的勤勞英勇，創造富有思想內容和道德品質，爲人民大衆所喜聞樂見的人民文藝，使文學藝術發揮敎育民衆的偉大效能。我們要注意開展工廠、農村、部隊中的羣衆文藝活動，培養羣衆中新的文藝力量。三、我們要掃除半殖民地半封建的舊文學舊藝術的殘餘勢力，反對新文藝界內部的帝國主義國家資產階級文藝和中國封建主義文藝的影響，我們要批判地接受一切文學藝術遺產，發展一切優良進步的傳統，並充分地吸收社會主義國家蘇聯的寶貴經驗，務使愛國主義和國際主義發生有機的聯系。』

茅盾和周揚的報告分別給國民黨反動派統治區文藝革命運動和解放區文藝運動作了初步的總結。

大會聽取了討論了周恩來同志和郭沫若的報告之後，一致同意，並作出決議：作爲今後工作的指針，決以最大努力來貫徹執行。

大會通過了大會宣言，及大會向毛主席、朱總司令暨人民解放軍全體指戰員致敬的通電，成立了中華全國文學藝術界聯合會，通過了這個會的章程，選舉了全國委員，推舉郭沫若任主席，茅盾、周揚任副主席。七月二十三日，中華全國文學工作者協會成立，並選舉了全國委員，推茅盾任

主席，丁玲、柯仲平爲副主席。

大會開幕時，中國人民解放軍朱德總司令代表中國共產黨中央委員會致詞。

大會進行的第五天，七月二日下午七時，偉大的中國人民領袖毛澤東同志親臨會場，全體代表起立歡迎，掌聲像暴風雨一般，大家熱烈歡呼：『毛主席萬歲！』毛澤東同志在歡呼聲中向大家說：『同志們，今天我來歡迎你們，你們開的這樣的大會是很好的大會，是革命需要的大會，是全國人民所希望的大會。因爲你們都是人民需要的人，你們是人民的文學家、人民的藝術家、人民的文學藝術工作的組織者。你們對於革命有好處，對於人民有好處。因爲人民需要你們，我們就有理由歡迎你們，再講一聲，我們歡迎你們。』

毛澤東同志的親臨會場，是大會的無比光榮，是全體代表的無比光榮，也是中國現代文學歷史的無比光榮。全體代表都將在毛澤東同志這個簡短親切的指示之下，努力地做到對革命有好處，對人民有好處，不辜負毛澤東同志所給予的人民文學家、人民藝術家、人民的文學藝術工作的組織者的光榮稱號。

## 第二節　爲貫徹毛澤東文藝路線而鬥爭

文代大會是一個團結的大會。自從『五四』新文化運動三十年以來，像這樣的全國規模的文學藝術工作者代表大會還是第一次舉行，像這樣全國規模的文學藝術工作者的大團結，更是空前所未

有。

自從第一次國內革命戰爭以後，中國革命文藝大軍就逐漸被迫分離在兩個地區——革命根據地和國民黨統治區，艱苦奮鬥，都曾經取得很多的勝利，著有輝煌的業績，但始終不曾匯合。這次，由於中國共產黨和毛澤東同志領導的人民革命的勝利，人民政權的建立，這兩支大軍勝利會師了，並且召開了這樣全國規模的大會。很顯然，如果沒有人民革命的勝利，如果沒有人民政權的建立，這個大會的召開是不可能的。

這個大會團結了全國文學藝術界的各方面的代表人物。這個團結是這樣一種情形的團結：是黨與非黨的文藝工作者的團結，是老解放區與新解放區的文藝工作者的團結，是新文藝界與舊文藝界的團結，是部隊、地方與少數民族的文藝工作者與全國的文藝工作者的團結。這些情形都說明了這次團結的局面的寬廣，也說明了這次團結是在新民主主義旗幟之下，是在毛澤東同志新文藝方向之下的大團結。

就在這樣一個空前大團結基礎之上，文藝界各方面的代表人物交換了意見，總結了經驗，一致表示要爲貫徹毛澤東文藝路線而鬥爭。

在周恩來同志的政治報告中，在郭沫若的總報告中，在茅盾的關於國民黨統治區的革命文藝的報告中，在周揚的關於解放區的文藝報告中，在各地區文藝工作的專題報告中，在許多有成就的有代表性的文學藝術工作者的發言中，都從三十年來中國文藝運動發展的歷史和個人寫作的親身體驗，完全證明了毛澤東同志一九四二年在延安文藝座談會上所指出的方向的完全正確。大會一致擁

護文藝爲人民服務並首先爲工農兵服務的基本方針，作出了如下的決議：『大會聽取了周恩來副主席的政治報告與郭沫若關於新中國文學藝術運動的總報告，一致認爲他們所指出的在毛澤東主席的文藝方針之下，中國文學藝術工作者今後努力的方向和任務，是完全正確的。我們一致同意他們的報告，並接受作爲我們今後工作的指針，決以最大努力來貫徹執行。』

決議中所通過並要貫徹執行的在毛澤東同志的文藝方針之下全國文藝工作者今後努力的方向和任務大要如下：

首先是確定文藝必須爲人民服務並首先爲工農兵服務，作家必須深入羣衆，投身到火熱鬥爭中去，鍛鍊自己，改造自己，把自己的思想情感和工農兵打成一片。如周恩來同志在政治報告中所指出：『總之，應該首先去熟悉工農兵，因爲工農兵是人民的主體，而工農兵又是今天在場的絕大多數所不熟悉或完全不熟悉的，……我們首先要熟悉工人。現在各方面的文藝工作者一般地都不熟悉工人，所以反映工人的作品還很少。我們希望能有一批文藝工作者深入工廠。自己不能到工廠去的，也應該宣傳這個號召，把它成爲一個運動，推動成千成萬的文藝工作者向這方向走去。這幾年有一部分同志已經開始熟悉了農民和兵士，兵士基本上是拿槍的農民。應該繼續熟悉他們，並幫助不熟悉的人去熟悉。熟悉工農兵的生活，把自己的思想感情和他們打成一片，那是一個長期的過程，因此希望已經下過農村的文藝工作者不要自滿。農民是中國人口中的最大多數，所有的文藝工作者都有熟悉農民了解戰爭的任務。一部中國長期的歷史基本上是一部農民戰爭史，而近二十幾年來乃是工人階級領導下的農民戰爭史。』

其次，確定了當前文藝工作仍然是普及第一。周恩來同志指出：『現在還是不是普及第一呢，還是普及第一。解放區作了一些普及工作，但是離開普及的需要還很遠。至於說現在產生的普及性的文藝作品還很粗糙，需要改進，還很低級，需要提高，這是事實，但是這並不是值得担心的事情。如因此而輕視普及工作，更是完全錯誤。任何一個新生的東西那有不粗糙不幼稚的？我們對於新生的東西不要責備過甚，對它要愛護幫助，像對待自己的孩子一樣。對孩子需要批評教育，但是不能打駡，否則就把孩子打壞了，駡傻了。新生的事物常常大喊大叫，它要改造這個舊世界，這是一種革命氣概。脫離人民的舊文藝已經是腐朽了，儘管外表如何好看，內部已經爛了，希望是屬於新的方面。我們的普及性的文藝作品雖還不高，但它們却是爲廣大人民所喜聞樂見的。所以我們必須重視新文藝在普及方面的生長和成就，即使是一些小的生長小的成就。』在周揚的報告中也有同樣的意見，他着重指出今後在農村要深入開展農村劇團及其他文藝活動；在工廠也必須開展工廠的文藝活動。他說：『一切文藝工作者，包括專家在內，必須時時將眼光放在工農兵羣衆的文藝活動上，注意研究羣衆文藝活動的情況與問題，把指導普及作爲一切文藝工作者無可推脫的共同的責任。這個指導工作不能是零零星星的，而必須是有計劃、有系統的、用全力去做的，這樣，才能滿足普及的需要，也才能達到提高的目的。』此外，有計劃有步驟地改造舊劇及一切封建舊文藝，也是開展普及工作所不能忽視的，周恩來同志指出：『這種改造，首先和主要的是內容的改造，但是伴隨這種內容的改造而來的，對於形式也必須有適當的與逐步的改造，然後才能達到內容與形式的和諧與統一……我們不是認爲舊文藝什麽都好，什麽都保存，那就會走到復古的路上去了；另外我

們也不是認爲什麼都不好，什麼都否定，或置之不管，那就是對於民族傳統和羣衆感情採取錯誤的態度，那就是違背了我們的普及第一的主張，同時也不合於我們的歷史觀點。』

第三，要提高作品的思想水平和藝術水平。如周揚所說：『一切前進的文藝工作者必須站在像黑格爾所說的時代思想水平上，今天具體地說，就是站在馬列主義毛澤東思想的水平上。只有如此，才能獲得獨立地觀察、分析與綜合各種生活現象的能力，也就是，藝術上概括的能力。只有如此，才能將多方面的、深刻地反映生活與明確地、堅持地宣傳政策，兩者統一起來，不致於爲了宣傳某一具體政策而歪曲了生活中的基本事實，或者爲了生活的局部的細節的眞實，而模糊了基本政策思想。只有如此，才能更有力地表現積極人物，表現羣衆中的英雄模範；克服過去寫積極人物（或稱正面人物）總不如寫消極人物（或稱反面人物）寫得好的缺點。只有如此，才能不但反映羣衆中的情況和問題，而且反映領導上的情況和問題。』作品的藝術水平也必須提高，但却『必須反對與防止一切技術至上主義（例如技術與思想分開，盲目崇拜西洋技巧等等）、形式主義，必須確立人民文藝的新的美學的標準：凡是「新鮮活潑的、爲老百姓所喜聞樂見的中國作風與中國氣派」的形式，就是美的，反之就是醜的』。

第四，是要加强學習馬克思列寧主義毛澤東思想和各種基本政策。大會宣言宣稱：『我們要加强學習與自我批評，我們的文學藝術既然是爲人民服務的，我們的目的也就是使人民能取得勝利與鞏固勝利。一個名符其實的眞正愛國的民主的文學家與藝術家，就必須掌握正確的世界觀與人生觀，只有這樣，他才有可能正確的了解中國社會的階級關係，表現中國人民中新的英雄人物與英雄

事蹟，也才有可能使自己的作品富有思想性，也才有可能有效地正確地爲人民服務，發揚文藝的偉大教育效能。』周揚在報告中也指出：『文藝工作者首先必須學習政治，學習馬列主義毛澤東思想與當前的各種基本政策。不懂得城市政策、農村政策，便無法正確地表現城鄉人民的生活和鬥爭。……一個文藝工作者只有站在正確的政策觀點上，才能從反映各個人物的相互關係、他們的生活行爲和思想動態、他們的命運中，反映出整個社會各階級的關係和鬥爭、各個階級的生活行爲和思想動態、各個階級的命運。作品的高度的思想性主要就表現在對於社會各階級的相互關係和鬥爭的深刻的揭露。一個文藝工作者，也只有站在正確的政策觀點上，才能使自己避免單從偶然的感想、印象或者個人的趣味來攝取生活中的某些片斷，自覺或不自覺地對生活作歪曲的描寫。』

最後是要進行批評和自我批評。文藝界的團結是有原則有批評的團結，絕不應該採取遷就和敷衍的態度。所以大會宣言中曾鄭重宣稱要加强自我批評。郭沫若在總報告中也指出：『在新文藝界內部，也不容諱言的仍然存在着帝國主義國家資產階級文藝和中國的封建文藝的影響，我們應該以批評自我批評的方法來徹底消除。』周揚也說：『文藝界的團結也由於缺乏必要的批評，有時就成爲無原則的團結。我們必須在廣泛的文藝界統一戰線中進行必要的思想鬥爭。必須經常指出，在文藝上什麼是我們所要提倡的，什麼是我們所要反對的。批評必須是毛澤東文藝思想之具體應用，必須集中地表現廣大工農羣衆及其幹部的意見，必須經過批評來推動文藝工作者相互間的自我批評，必須通過批評來提高作品的思想性和藝術性。批評是實現對文藝工作的思想領導的重要方法。』

以上五點，就是大會爲執行毛澤東同志的文藝方針的各項任務的具體規定。大會並發動與組織

全國文藝工作者為完成這些任務而共同努力。

從這以後，毛澤東同志的在延安文藝座談會上的講話成了新中國文藝運動的戰鬥共同綱領，毛澤東文藝思想在全國知識分子中有了極廣泛的傳播和學習，並成為他們行動的指針。在這個偉大的思想指導之下，新中國的人民文藝運動就走上了一個新的光輝的階段。毫無疑義，在這個新的階段上，由於全國文藝工作者為貫徹毛澤東文藝路線而努力奮鬥，中國的社會主義現實主義文學必將得到更大的發展和成就，中國文藝必將放射出空前未有的萬丈光芒！

中國現代文學史略

丁　易著

*

作家出版社出版
（北京市書刊出版業營業許可證出字第〇五七號）
北京東四頭條胡同四號

蔚文・文明印刷廠印刷

新華書店發行

*

書號：（177）　字數：333千

開本 33.5″×46″ 1/32　印張 $14\frac{11}{16}$　插頁 3

一九五五年七月北京第一版
一九五五年七月上海第一次印刷
印數 00001—24000
定價（6）1.53元

定價一元五角三分